CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

588

junio 1999

DOSSIER:
Aspectos de la poesía hispanoamericana

Augusto Monterroso
A propósito del cuento

Serge Fauchereau
Ritos

Rafael Gutiérrez Girardot
Alfonso Reyes y Goethe

Entrevista con Griselda Gambaro

Notas sobre Octavio Paz, Jaime Sabines, Gastón Baquero y Juana de Ibarbourou

Ilustraciones de Guillermo Roux

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

588 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos de la poesía hispanoamericana

PUNTOS DE VISTA

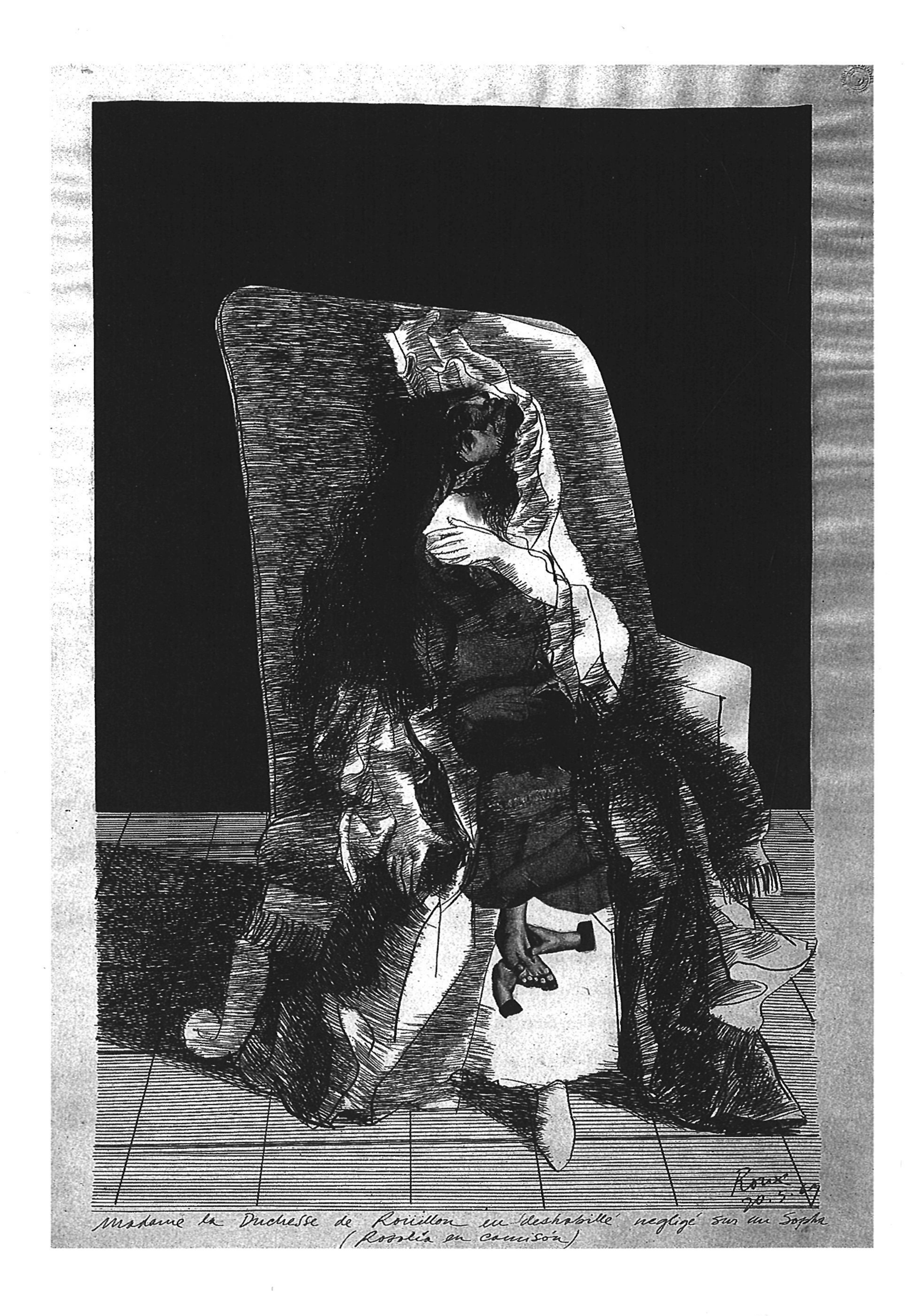
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Guillermo Roux

ERRATA: *En el índice del número anterior debe leerse Jesús María García Añoveros en la referencia de la página 13.*

DOSSIER
Aspectos de la poesía hispanoamericana



Guillermo Roux: *Rosalía en camisón,* 1969
Tinta y collage, 72 x 50,5 cm.
Colección particular

Poesía colombiana: un único espacio de convivencia

Juan Gustavo Cobo Borda

Germán Arciniegas escribió que el verso más memorable de la poesía colombiana era uno de José Asunción Silva (1865-1896) que simplemente decía: «Una noche». Arciniegas sabía muy bien cómo detrás de esas pocas sílabas iba asomando, por el dilatado corredor del recuerdo, el acompasado ritmo del «Nocturno» de José Asunción Silva con toda la imaginería de un hondo romanticismo depurado hasta trocarse en la música envolvente del mejor modernismo. Un poema evasivo y sugerente donde el espíritu había logrado simbolizar la materia hasta trocarla en «murmullos», «perfumes» y sombras nupciales y húmedas.

Con razón, el éxito del mismo y su instauración como punto de partida de la poesía colombiana del siglo XX. Mentes únicas volvieron a modular sus estrofas, para esclarecerlas, trátese de Miguel de Unamuno en España como de Alfonso Reyes en México, pero él preservó su misterio. Se convirtió en el punto de partida de nuestra modernidad lírica en este siglo que ya termina y Colombia pudo mostrar, en la figura del poeta suicida, su mejor carta de presentación. El inicio de una tradición coherente y la realidad irrefutable de una poesía.

Con él se abrió entonces una amplia brecha por la cual la poesía desfilaba, sofisticada o popular, poniendo a su servicio los elementos más dispares de una realidad múltiple. Bien podían ser estos la aristocratizante nostalgia pasatista de Guillermo Valencia (1873-1943) o el ululante fervor dionisiaco del errabundo Porfirio Barba Jacob (1883-1942).

Si la ciudad ideal de Barba se llamó «Acuarimantima» ante la escuálida realidad que lo cercaba, Valencia, en su hacienda de Belalcazar, traducía a Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Gabriel D'Annunzio, Oscar Wilde y Rilke, pero a la vez congelaba el modernismo con la mirada hacia el pasado del ángel de la historia. Grecia, Roma, un clasicismo católico que pretendía identificarse con el apolíneo mármol de Goethe.

Todo ello daría pie a la reacción, por el prosaísmo, por el humorismo o por la complicidad sentimental, de esas otras figuras que compondrían el cuadro inicial de nuestra lírica en el siglo XX: Julio Flórez (1867-1923), Luis Carlos López (1879-1950), León de Greiff (1895-1976).

El país de las guerras civiles y el tímido afán de ruptura en contra de una visión clerical del mundo, comenzaba a dejar atrás los sangrientos debates del siglo pasado: Iglesia-Estado, centralismo-federalismo, proteccionismo-librecambio. Pero no lograba secularizar del todo al vate sacerdotal que hacía de la traicionera política o la deletérea bohemia el último disfraz de su silencio, cuando la obra se trocaba en perfunctoria imagen pública.

Es curioso comprobar cómo el país ajeno a la emigración, si se compara con Argentina, Uruguay o Chile, encontró en el hijo de un sueco y una alemana, arribados para trabajar en minas, ferrocarriles o comercio, como algunos de sus compatriotas, el mejor intérprete de una sociedad mercantil que acumulaba el oro, se lucraba en la usura y emprendía, a través de la colonización antioqueña, basada en el café, su primera integración geográfica y social.

León de Greiff había logrado mediante la música y la agudeza en el trazo verbal dibujarnos las contradicciones entre las incipientes chimenas de las fábricas y la contemplación desinteresada de quien sólo aspira a ver fugarse los crepúsculos. El ocio de un lento mestizaje verbal transmutaba la catástrofe indígena y el mercado esclavista en una tímida democratización en la cual la bohemia periodística cuestionaba y terminaba por situarse al margen de la discriminación social. Se creaban así mundos alternativos de evasiva fantasía, que podían ir desde los vagabundeos de Ulises hasta el acontista medieval: «Yo, señor, soy acontista. Mi profesión es hacer disparos al aire».

Coronados, en anacrónicos rituales, o secundados por un cortejo de pintorescas anécdotas, los poetas colombianos seguían manteniendo la continuidad crítica de una tarea que, como caracteriza al país el historiador Jaime Jaramillo Uribe, también parecía corresponder a esa *aurea mediocritas*, a ese término medio que constituía su signo distintivo.

Si como decía Borges a una persona sólo le es dado el don de la poseía apenas una docena de veces en la vida, son esos logros únicos –el «Nocturno», de Silva, «Leyendo a Silva», de Guillermo Valencia, o «Balada del mar no visto», de León de Greiff– los que constituyen la verdadera espina dorsal de un país. Aquí sí resulta válido constatar que la excepción es la única regla a la cual debemos ceñirnos.

Son entonces figuras como Aurelio Arturo (1906-1974) o Eduardo Carranza (1913-1985) los que con mayor acierto en las décadas del 30 y el 40 propusieron una visión personal del mundo.

Aurelio Arturo con una obra de admirable parquedad logró comunicar el transparente asombro de una poesía tan depurada como enigmática:

En las noches mestizas que subían de la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su casco de bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.
Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.

Si Guillermo Valencia parecía en ocasiones revestirse con la toga del procónsul romano o con la capa del hidalgo español, y León de Greiff se mimetizaba detrás de innúmeras máscaras, tan suspirante de sus altas damas como villonesco y apasionada de las muy concretas Rosas del Cauca que su tierra le brindaba, Aurelio Arturo era capaz de mantener vivo al niño que se internaba en la noche y la alumbraba con las luciérnagas de sus sueños.

La casa en el bosque, los perfumes de los árboles, el caballo de su padre, la nodriza que hilaba los cuentos inagotables, la música de los vastos salones, hombres legendarios y hermanos evanescentes conformaban un cosmos único, compacto y a la vez sugerente, de revelaciones nunca dichas.

Como en el caso de José Asunción Silva, con Aurelio Arturo también se abría un ámbito único: el de esa punzante certeza llamada poesía, donde fondo y forma eran indisociables en la relación de la música verbal que las fundía. Un mundo regido tanto por el desvelo lunar como por la cálida tibieza de un sol cordial.

Reconociera Silva la importancia capital de la infancia en la vida del hombre o lograra Aurelio Arturo mitificar el mundo rural al hacerlo a la vez legendario y sensible, lo importante era apreciar cómo sucesivos lectores, a lo largo de los años, iban enriqueciendo tales comarcas con la pátina de sucesivas lecturas. Se iba así configurando una tierra firme. Territorios verbales en los cuales los colombianos podían vivir.

Igual sucedió con Eduardo Carranza quien, a partir de los llanos orientales, la tradición hispánica y la figura de Pablo Neruda, iba perfilando los nuevos horizontes, de juvenil ensoñación.

Si bien Eduardo Carranza reconocía en Simón Bolívar y Rubén Darío la potencia genitora de los libertadores, su poesía, melodiosa y aérea, terminó por dejar atrás el más retórico que real anhelo integracionista de una patria azul que transcendiera las fronteras y se concretó, al final, en una dolorosa meditación sobre el arrasador impacto del tiempo y la desesperada fuerza con que el amor se opone a esa caída inexorable.

Profesor de literatura española en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Eduardo Carranza infundió en Álvaro Mutis (1923) su devoción por la poesía y su conocimiento de *Los grandes poetas españoles* como tituló su breviario comentado de 1944 en el cual incluía a Antonio

Machado, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa y Federico García Lorca.

También poeta en el tiempo, Álvaro Mutis ancló su palabra en las tierras medias del Tolima e hizo de la hacienda de café y caña de azúcar de su infancia, Coello, el paraíso en la tierra, tal como Aurelio Arturo lo había hecho con el verde, que es de todos los colores, de su natal La Unión, allí en ese lejano sur del departamento de Nariño.

Con la figura de Maqroll el Gaviero como eje, Mutis captó la degradación de toda fe y la necesidad ritual de otorgar una dimensión religiosa a esas existencias al margen de la ley. Como esos países americanos que al separarse de España habían perdido, según Mutis, el canal de comunicación con la cultura occidental, también sus criaturas, sin Dios, centro ni futuro, deberían enfrentarse a la solitaria introspección acerca de sus actos. En mi libro *Para leer a Álvaro Mutis* (Bogotá, Espasa Calpe, 1998) intenté mostrar cómo poesía y poder se conjugan en sus páginas, teniendo como trasfondo el contrapunto Europa-América. Pero lo decisivo en sus poemas y en la media docena de novelas que ha publicado es la agónica lucidez con que Maqroll nos cuestiona ofreciéndonos el espejo amargo de su radical desesperanza. Allí donde todo esplendor concluye en agonía, trátese de seres o de imperios.

Por más que el deseo pueble nuestra imaginación con la belleza salvaje del trópico y la sensualidad inexhausta de sus pobladores, el cuerpo, tenso en su viaje hacia la nada, busca la compasiva piedad humana de una imagen que lo reconforte y que alivie la violencia ancestral, mostrándonos lo vano de su furia y lo estéril de su crueldad maligna.

En un país violento por definición, donde la cifra de homicidios ha escalado una aterradora cima de 30.000 muertos al año, la poesía de Mutis, culta, cosmopolita y refinada, nos depara un texto que, reconocido en España, Francia e Italia, terminaba por dar razón de ser a una Colombia perturbada en su zozobra diaria. La misma que Maqroll paseaba por el mundo, errante y nostálgico. Su patria era su cuerpo que el tiempo desgastaba y la intrínseca inutilidad de toda empresa que pretendiera llevar a cabo. Sólo le quedaba la soledad en compañía de algunas mujeres que suavizaban su tránsito.

Mutis no hace concesiones, salvo la ancestral compasión por ese ser rodeado de muerte por todas partes. Sin embargo, pase lo que pasare, mantiene su agnóstica fe, seguro de no poder regresar jamás al Paraíso y sin embargo seguir buscándolo, día tras día, en su perenne exilio sobre la tierra.

Algunas de estas preocupaciones son las que Mutis comparte con los poetas reunidos en torno a la revista *Mito* (1955-1962) dirigida por Jorge Gaitán Durán (1924-1962). Ellos, como grupo, establecen una conciencia

más reflexiva de la propia escritura y el uso de un instrumento verbal capaz de asumir, en su libérrima apertura, todo un abanico de inquietudes contemporáneas: la filosofía existencialista, la violencia colombiana, la revolución cubana.

De ahí el interés de Jorge Gaitán Durán por el erotismo, el trasfondo histórico y filosófico con que Eduardo Cote Lamus (1928-1964) contempla el erosionado paisaje de *Estoraques* (1963) historiando, por así decir, la naturaleza, o los aportes con que Fernando Charry Lary (1920), Héctor Rojas Herazo (1921) o Fernando Arbeláez (1924-1995) adensaron sus voces; en una indagación más desnuda del ser humano.

Dentro de este grupo de *Mito* Rogelio Echavarría (1926) con la publicación de *El Transeúnte* (1964), hizo del prosaísmo urbano una nueva vía de exploración creativa. La vendedora de periódicos, los dilemas del soldado, la tertulia de los jubilados y la ceniza de cada día, impregnaron líneas escuetas que no desdeñaban el humor, o los juegos de palabras, ni la emotividad de un contenido sentimentalismo, todo ello en el arco de amor y muerte que es característico de su oficio. Por ello la poesía de *El transeúnte* mostraba su capacidad de sintonía con un país de ciudades –Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga, Cartagena, Pereira– que si bien se urbanizaba, todavía cargaba el lastre de consuetudinarios arcaísmos. La soledad del hombre de hoy en día se hacía visible y la vinculación de Rogelio Echavarría, durante tantos años, a los afanes periodísticos, contribuyó a otorgarle ese carácter sobrio, de lacónica secuencia, a sus noticias poéticas:

> Todas las calles que conozco
> son un largo monólogo mío,
> lleno de gentes como árboles
> batidos por oscura batahola.
> O si el sol florece en los balcones
> y siembra su calor en el polvo movedizo,
> las gentes que hallo son simples piedras
> que no sé por qué viven rodando.

Dos años después de la publicación de *El transeúnte,* Mario Rivero (1935) publica *Poemas urbanos* (1966) donde la temática propuesta por Echavarría se torna aún más crapulosa y cotidiana, como si cierta intensidad deliberadamente poética que caracterizaba al lenguaje de *Mito* como grupo se prosificase, despojado aparentemente de toda metaforización perceptible.

Escritura directa y muy influida por los poetas norteamericanos, se nutría aún más de la actualidad periodística: estrellas de cine, bomba atómica, muerte de Porfirio Rubirosa. Se tornaba más deliberada en su aceptación del mal gusto, la música popular y el peso del cuerpo, con sus olores, humores y pesadumbres, tal como lo había revelado, con genésica hambre de encarnación, Héctor Rojas Herazo desde sus primeros libros de la década del 50.

Así Rivero buscaba asumir en el *collage* y la elegía –por Simón Bolívar, por el Che Guevara– esas urbes descosidas que como Bogotá y Medellín, por su crecimiento caótico e indetenible, se convirtieron en perversos focos de atracción de una emigración campesina. Emigración que los desquició aun más con sus cinturones de pobreza y el doloroso recuerdo de una violencia, primero bipartidista y luego generalizada, que había despoblado los campos, tan inseguros como las mismas calles citadinas del desempleo y la mendicidad.

De ahí que Héctor Rojas Herazo escriba un conmovido «Responso por la muerte de un burócrata» y Mario Rivero exalte a prostitutas y truhanes. Ambos trataban de lograr que la desangelada mitología urbana adquiriese héroes y heroínas. O más bien: antihéroes.

También resulta curioso comprobar cómo la poesía no secundaba el aparente progreso de la modernidad ni tampoco el de los falaces índices de desarrollo. Su símbolo no era la flecha sino la espiral que volvía sobre sí misma, en ediciones no mayores de 1.000 ejemplares, en cerrado circuito que se retroalimentaba a sí mismo, el circuito de las efímeras y sin embargo incorregibles revistas literarias y algo más ampliado de los suplementos literarios poco a poco convertidos en *magazines* de variado contenido.

Por ello muchos poetas encontraron refugio en la docencia universitaria y a la marginación bohemia siguió la marginación del catedrático. Una universidad que parecía inevitable pero que no resultaba ser forzosamente necesaria: siempre semejaba extinguirse entre las restricciones económicas y los enfrentamientos políticos.

La lectura de un poeta como José Manuel Arango (1937), fiel a esa docencia, nos revela su aguda recepción de un país en llamas. Si bien los cadáveres en las calles obstaculizan el paso, es la visión de las montañas como una referencia ancestral la que le permite hallar una raíz en la fugacidad. En el deterioro circundante:

Estas montañas nuestras
del interior,
casi olvidadas de tan familiares.
Casi invisibles de tan vistas,
no es seguro siquiera que no sean
enseres en un sueño.

Se insinuaba también allí una recuperación de la naturaleza, desde la renovada perspectiva de la ecología, y el replanteamiento en la orientación conceptual de una poesía que más que pretender transformar la realidad, con el mesianismo revolucionario que distinguía al nadaísmo, prefería mirarse a sí mismo en la contemplación del mundo. El poema breve, el haiku, como destello revelador de una tierra apocada por las nieblas cotidianas y la ceguera de la costumbre.

Agitar, conmover, escandalizar: lo que la tribu iconoclasta del nadaísmo, capitaneada por Gonzalo Arango (1931-1976) había proclamado en los textos canónicos de Jaime Jaramillo Escobar (1932), J. Mario (1940) y Eduardo Escobar (1943) ahora se ramificaba en un delta de propuestas más diversificadas. La voz del profeta se trocó por la voz de quien mira, se exalta, duda y reflexiona, de quien simplemente canta, incluso la miseria diaria. De ahí que hasta J. Mario haya sustituido la impugnación por la remembranza.

Si el nadaísmo parecía asumir la rebeldía que se expresó por el mundo en el año axial de 1968, con el cuestionamiento juvenil de toda autoridad paterna, cualesquiera que fuese, los poetas posteriores como Darío Jaramillo (1947) cruzaron sus lecturas –de Platón a Felisberto Hernández, de Porfirio Barba Jacob a Graham Greene– para desplegar así un mapamundi más ancho y más complejo.

Donde el cuerpo expresaba su torturada sed de amor y el contorno de trillados objetos cotidianos podían devenir tan indiferente como sugestivo. Las cosas eran ahora fetiches que nos encandilaban con los sueños que habíamos introducido en su interior para hacernos compañía. Era el mundo quien contemplaba al poeta, dándole sentido, obteniéndolo en ese texto que ya no pertenecía a quien lo había escrito, como lo atestigua su último libro, donde la ciudad de Bogotá, vista con ojos de provinciano antioqueño, se llena de colores inéditos:

> Es claro que la noche sale de las entrañas de la tierra,
> repta por el piso oscuro
> y luego sumerge al sol,
> entre tinieblas lo hunde
> –todavía el azul del cielo se resiste–
> le saca sangre que tiñe los vidrios y los cerros.

Inocente de toda culpa, entregado, hasta perder la razón, a la maravilla inagotable de esas tierras calientes, próximas a los ríos Sinu y Magdalena, un poeta como Raúl Gómez Jattin (1945-1997) hacía de la luz imparcial de la poesía un escándalo público. Una exaltación y una denuncia. Una cele-

bración y un duelo. Era tan bello vivir, nos dice, y tan necesario amar sin límites, en un país que había resultado cruel e inseguro. Quizás por ello este recuento debe cerrarse con su figura.

También suicida, el siglo XX no parece dar tregua a los poetas colombianos, de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin. Si bien sus versos integran un arte de soñar y vivir, la muerte termina por enseñorearse del conjunto. Intentan que emociones y recuerdos se hagan reales por obra del lenguaje y la inhumanidad de una cruel sevicia que se destruye a sí misma de paso quizás a una más sencilla comprensión de nosotros mismos. Sólo que la esquizofrenia que los médicos diagnosticaban en Gómez Jattin no correspondía apenas a su drama íntimo: era un mal nacional.

Si en los últimos años el país se ha embarcado en una exaltación nociva del consumo, en medio de la más afligente pobreza, para trascender quizás una inseguridad de base sobre sus orígenes, viviendo por encima de las posibilidades reales de una comunidad que subsiste desplazando, marginando y asesinando a quienes no considera sus hijos legítimos, la poesía, en el abrupto final de estas figuras, ponía en duda, con muertes y fracasos repetidos, todo el andamiaje aparente de un país interesado en la poesía.

Del mismo modo que el país de los infinitos recursos naturales no daba de comer a sus hijos, y el país de leyes no lograba ejercer una mínima justicia, así el país de poetas los encaminaba al suicidio, a la autodestrucción y al silencio de la escritura. Pero leerlos, releerlos, volver a interrogar sus esfinges, es apostar de nuevo por la poesía. Por ese espacio único donde todos tenemos cabida. Empecinada, ilusa, ella trata de volver real el mundo y perdurable su belleza fugitiva.

La generación cubana de los 80: un destino entre las ruinas

Francisco Morán

I

Me referiré a la joven poesía cubana a partir de un criterio que disiente del que hasta ahora han seguido todas (o casi todas) las antologías en las cuales el espacio de la generación de los 80 (o incluso el de la generación anterior: la de los 70) ha estado estrictamente limitado por las supuestas fechas generacionales. Esto se debe –en mi opinión– a un excesivo énfasis en la *novedad de los novísimos*. Pero semejante visión no lleva sino a un desfasaje del quehacer poético al no tener en cuenta lo más importante: un estado de sensibilidad que, lejos de ser un coto cerrado o exclusivista es, por el contrario, espacio de convergencia donde poetas de una generación pasada pueden coincidir y alternar sin disonancias con los llamados *novísimos*. Así, sería justo considerar entre los textos más significativos producidos por la joven poesía cubana tanto *Mansalva de los años*, de Lina de Feria (1945), como *Animal civil*, de Raúl Hernández Novás (1948-1992) y *En la arena de Padua*, de Reina María Rodríguez (1952), entre otros. Aun cuando podamos considerar cerradas las generaciones de los 50 y los 70, todavía algunas de sus figuras más destacadas continúan creando en los 80 y los 90. Pero no es esto, sin embargo, lo que permite considerarlas o no como actuantes en el orbe poético de los más jóvenes, sino el hecho de que sean cómplices de una sensibilidad en lo que respecta al modo de asumir las relaciones con la tradición, con la propia poesía y hasta con el poder. De todas formas siempre tendremos que limitarnos a un período de tiempo a considerar, pero sin que ello signifique el tener que asumir la precisión con que suele hacerse cada conteo generacional. En consecuencia proponemos tener en cuenta a los nacidos entre 1950 y 1971. Y queremos aclarar –antes de continuar adelante– que vamos a considerar la situación específica del poeta dentro de la isla, aunque la llamada generación de los 80 se integra a la también llamada generación del *Mariel*, dado el espacio político-social en que surgen y se expresan.

Publicada bajo el epígrafe *Nueva Poesía Cubana*, la antología *Usted es la culpable* (1985) estuvo a cargo de Víctor Rodríguez Núñez, quien inclu-

yó a los poetas que se nuclearon alrededor de *El Caimán Barbudo*. Además del tono conversacional distinguió a los poetas *caimaneros* la coralidad en los temas de la épica revolucionaria que, extendidos a las utopías de las guerrillas latinoamericanas, nutrieron la poesía de los años 70. De algún modo comparten el sentimiento de culpa expresado por Roberto Fernández Retamar (1930) en un singular y sin dudas hermoso texto: *El Otro:* «Nosotros, los sobrevivientes, / ¿A quiénes debemos la sobrevida?» La consecuencia será el autorreconocimiento del poeta de su insignificancia frente al ojo-dador de la Revolución: «y si no viviera la revolución / entonces / ¿quién carajo sería yo?» (Abel Díaz Castro).

Se trata de una generación que se formó en la idea (origenista por demás) de que debía construir sus «catedrales en el futuro». El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (La Habana, 23-30 de abril de 1971) redefinió la política cultural revolucionaria postulando entre otras cosas que: «El arte es un arma de la Revolución. / Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. / Un instrumento contra la penetración del enemigo». En efecto, la idea de que el arte es «un arma de combate» ha sido un *slogan* que desde entonces no ha dejado de repetirse ni de enseñarse cuidadosamente en las escuelas cubanas.

El coloquialismo de los años 50 se extiende a los 70 en un discurso saturado por la ideología y, por añadidura realista y sin tensiones. Nada más lejos del oficio de estos poetas que la problematización de la escritura, imbuidos como estaban de la necesidad de hacer un arte revolucionario o, lo que es lo mismo, complaciente. Volver a las páginas de una antología como *Usted es la culpable* nos asombra hoy, no sólo por la coralidad apuntada, sino también por la homogeneidad estilística que en líneas generales la caracteriza.

Y será en ese canto coral (y de alabanzas) donde aparecerán las primeras señales de la crisis. Ramón Fernández Larrea (1958) amenaza con la tea incendiaria del *no* y escribe su rencor «sobre un trozo de madrugada»: «Me voy a estar morado hasta el amanecer / Seré ceniza y no tendrá sentido / polvo y polvo seré mi incandescencia rota». El poeta vuelve a ser el barco ebrio, anárquico inventor «de cataratas», el que mira por el ojo del ciclón y está dispuesto «a destrozarse contra las piedras de la orilla». La agresividad no se dirige solamente contra la monodia del canto de su generación. Aunque Fernández Larrea escribe todavía desde los presupuestos escriturales del conversacionalismo, es obvio que los dinamita con evidente intención paródica. Por otra parte la hostilidad con que se trata a sí mismo, la ironía que despliega y el desafío implícito en el discurso con que exorciza a su generación:

Nosotros los sobrevivientes
a nadie debemos la sobrevida
todo rencor estuvo en su lugar
estar en Cuba a las dos de la tarde
es un acto de fe

hacen del rostro inocente y cínico de Ramón Fernández Larrea el Jano de la *Joven Poesía Cubana*. Una de sus caras mira a la generación de los 70, a la que parece decir con malicia: *Usted es la culpable*. La otra cara mira a los 80 como a su prójimo más próximo. Así, toda una promoción de jóvenes poetas es librada de los fantasmas de la gratitud y de la obediencia.

II

Si, desde el inicio mismo del proceso revolucionario los escritores se agruparon alrededor de alguna publicación periódica (*Lunes de Revolución, El Caimán Barbudo*), los poetas de la nueva generación, quienes en su mayoría comienzan a publicar hacia 1985, escogerán la creación signada por la orfandad con respecto al poder que estas publicaciones suponen. Publican muchos de ellos en *La Gaceta de Cuba* y en *El Caimán Barbudo, Revolución y Cultura* y otras, pero ya no serán reconocidos por su filiación con ninguna de ellas. La rápida evolución de los acontecimientos obliga a rediseñar la estrategia en el plano de la creación. La respuesta a la cada vez más burda ocupación de los espacios existentes no se hace esperar. Cobran auge las tertulias que surgen espontáneamente. Las casas de los poetas y las mismas calles de la ciudad se convierten en un intenso comercio de ideas, sensibilidades y libros. De las reuniones y lecturas de poesía en *la azotea* (casa de Reina María Rodríguez, Ánimas 455 esquina San Nicolás) surge el proyecto alternativo de *Casa de Poesía*. Concebido como proyecto independiente y al margen de las instituciones, no pudo concretarse nunca. Hubo un momento, después de muchas dificultades, en que pareció que podría realizarse, pero ello de todas maneras hubiese implicado involucrar a la UNEAC, cuya presencia vendría a significar una especie de *Enmienda Platt* que apartaba sensiblemente el proyecto de su idea inicial. Tampoco –que sepamos– llegó a publicarse la revista *Mantis* que sería la voz de *Casa de Poesía*.

De todas maneras, *la azotea* es y no ha dejado de ser *Casa de Poesía*, origen de otro hermoso proyecto: *Ánimas Ediciones*. El espíritu obstinado de

los poetas y su pasión habanera han mantenido vivo este espacio desde el cual cobró un especial significado la conmemoración del centenario de la muerte de Julián del Casal (1863-1893).

Para comprender mejor el espacio poético de los 80 (que se prolonga en los 90) debemos tener en cuenta las transformaciones que han potenciado una nueva sensibilidad. Entre el éxodo del *Mariel* (1980) y el éxodo de 1994 median no pocas y significativas diferencias. En 1980 existía aún una economía subsidiada por el campo socialista. Las necesidades más inmediatas de la población estaban cubiertas. Existía un programa constructivo. Pero el éxodo de 1994 se produce en circunstancias más dramáticas que se expresan en el progresivo deterioro del nivel de vida como resultado de la desaparición del campo socialista, de la persistencia del embargo norteamericano y de un no menos eficaz bloqueo interno, consecuencia de un poder que se ejerce verticalmente sobre todo y sobre todos (todo tiene que venir *de arriba*) y cuyo discurso resume una consigna que rezuma terquedad, impotencia y disposición al genocidio: *¡Socialismo o Muerte!* y a la que el choteo criollo agregara su: *valga la redundancia.*

Todo esto viene aparejado a una mayor ideologización –parecería imposible– de las diferentes estructuras sociales y a una crisis de los preceptos democráticos más elementales. Ahora se atribuye el éxodo masivo a razones económicas, con lo cual se sigue la política del avestruz. Se comprende que cualquier manifestación de evidentes propósitos políticos sea desvirtuada al considerársela vandalismo.

La diaria y rápida conversión de la ciudad en ruinas nos marca a todos. No se trata sólo de la pérdida de referentes, de puntos de apoyo de la identidad misma, sino también de la reaparición de la mendicidad, la prostitución y la violencia. La marginalidad ha pasado a ser casi la única forma de supervivencia social, y de ella no escapan ni siquiera los profesionales o los artistas, quienes se ven obligados a acudir a la economía subterránea (y en manos de los elementos marginales) para sobrevivir.

Se trata, pues, de un derrumbe total en el que se confunden las piedras fundacionales de la ciudad, y el espíritu, la civilidad misma del hombre que percibe con creciente angustia los límites de la isla convertida en trampa, fosa común y destino.

Con frecuencia hablamos del *Quinquenio gris* (1971-1976) como de una etapa especialmente represiva para la cultura, y ya superada. Nótese que en Cuba cuando se reconocen los errores éstos ya han sido superados. Lo cierto es que la *summa* de *Quinquenios grises* comenzó en el

encuentro con los intelectuales que sostuvo Fidel Castro en la Biblioteca Nacional. Dicha reunión se efectuó entre los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. La política gubernamental con relación a la libertad de expresión de que gozarían los intelectuales se fijó en el casi divino mandamiento de Fidel Castro: «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada». La ambigüedad del enunciado era evidente, y se tradujo con el tiempo en la desarticulación del proyecto Paideia, en los *affaires* de *Paradiso* y *Fuera del Juego* (extendidos, naturalmente a José Lezama Lima (1910-1976), Heberto Padilla (1932) y Virgilio Piñera (1912-1979), respectivamente; en el fin de la revista *Pensamiento Crítico* (clausurada en los inicios mismos del *Quinquenio Gris* y a la que recientemente Raúl Castro acusó de haber desempeñado «un papel diversionista en la década del 60»)[1], la censura del *Programa de Ramón*, y la separación de Alberto Rodríguez Rosca (1963) del programa radial *Hablar de Poesía.* Quizás aquellas históricas palabras tuvieron que ver con el retiro espiritual de Dulce María Loynaz (1902-1997). O con el retiro forzado de Antón Arrufat (1935) en su modesto empleo en la Biblioteca de 100 y 51, en Marianao. O tal vez con la tercera negativa de exhibir públicamente el filme *Alicia en el pueblo de maravillas*, y con el ridículo truco del Partido Comunista de llenar los cines con militantes del partido, a los que se autorizó a faltar al trabajo o a salir antes de tiempo para llenar los cines e impedir la asistencia del pueblo. O tal vez con el cierre de la Escuela de Filosofía de la Universidad de la Habana. O con el éxodo casi masivo y generosamente propiciado de los jóvenes pintores en los 80. O tal vez fueron debidamente asimiladas por quienes apresaron a María Elena Cruz Varela. Acaso las *Palabras a los Intelectuales* derivaron en la UMAP, en la ofensiva revolucionaria del 68 y en la bochornosa represión que acompañó al éxodo del *Mariel*, o a las protestas populares que tuvieron lugar en La Habana en 1994.

Es bajo estos avatares que enfrentan la creación los poetas de los 80. Negándose a aceptar cualquier camisa de fuerza, sea política o estética, insisten en un diálogo con las generaciones anteriores y con la tradición. No es, desde luego, un diálogo que no parta de afinidades electivas. Si bien se mantienen incólumes el respeto y la admiración por los origenistas (a quienes han leído y conocen bien), se han producido cambios sustanciales en el modo de asumir su legado. El empeño de Cintio Vitier en hallar vínculos sanguíneos entre *Orígenes* y la Revolución Cubana (que ya

[1] *Raúl Castro*: Informe del Buró Político, *en La Habana el 23 de marzo de 1966. (Tomado del periódico* Granma *y reproducido en* Encuentro, *n.º 1, p. 22, verano de 1996, Madrid.)*

no es revolución y mucho menos cubana) trajo como consecuencia la relectura de la teleología insular. Resulta curioso constatar cómo la mística católica de *Orígenes*, basada en la resistencia y en la futuridad de las catedrales de la nación, es asimilada por la mística conservadora de la Revolución. Pero seamos justos. Es Cintio Vitier (1921) quien ha hecho esa burda asociación. Cuando la Revolución representó una genuina esperanza (y no caben dudas de que lo fue, si bien desde el principio se manifestaron signos inquietantes que la efervescencia del triunfo hizo pasar inadvertidos), semejante relación hubiese sido natural y justa. Pero en estos momentos es sólo (por triste que sea hay que decirlo) el espaldarazo de Cintio Vitier a la política gubernamental cuyo derecho divino es legitimado así por una lectura arbitraria de la cultura y la historia nacional. De esta manera la escritura origenista sufre la intromisión de la retórica política, lo cual puede apreciarse en el poema *Pequeña Historia de Cuba*, de Eliseo Diego (1920-1994): «porque las mismas manos que la cortan la llevan a la boca». Esto ha movido el interés hacia otros espacios en los que emergen y convergen los textos de Lorenzo García Vega y Ángel Gaztelu (1914), los textos de Jorge Mañach (1898-1961) y de Virgilio Piñera. No se trata ciertamente de hallazgos, puesto que estas obras por una u otra vía fueron conocidas y leídas tempranamente entre nosotros, sino de que ellas han comenzado a leerse con la necesidad imperiosa de hallar otras respuestas. La pasión de lo cubano debe mucho –lo sabemos y no lo negamos– a *Orígenes*, y muy especialmente a Lezama y a Cintio. Y también –y tampoco lo negamos– a la nostalgia de la isla que se fue con Gastón Baquero (1915-1997) y con José Triana (1931), como antes se había ido con Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), José María Heredia (1803-1839), el padre Félix Varela (1787-1853) y con José Martí (1853-1895). Ello puede explicar el apasionado interés por el siglo XIX y por la República. La conmemoración del centenario de la muerte de Julián del Casal (1893-1993) y el hallazgo que hice de las crónicas *misteriosas* que Casal escribió para *La Caricatura,* nos situaron en un ámbito del siglo XIX muy diferente del que Cintio Vitier y José Lezama Lima nos legaron. Los coloquios improvisados en cualquier calle de la ciudad, en *la azotea* y el que oficialmente tuvo lugar en el café *El Louvre* (sin café, sin divulgación alguna y con la tardía impresión del programa, lo que se tradujo en la exigua reunión de fieles) potenciaron otro modo de apreciar, sufrir, sentir y amar encarnizadamente la ciudad, la tradición, el país, la cultura y la historia.

III

LA INSULARIDAD O «LA MALDITA CIRCUNSTANCIA DEL AGUA POR TODAS PARTES»

Podemos escuchar en la obra de teatro *Perla Marina*, de Abilio Estévez (1954):

> Filemón Ustáriz: ¿No es dicha vivir en una isla?
> Mercedes la Inconforme: Lo es, a pesar de la amenaza persistente del horizonte.
> Ñico el Irreverente: Nunca se sabe si hay algo más allá.
> José María el Místico: Nunca sabes si es cierto eso que llaman «tierra firme».
> Tato el Alegre: El mar y el cielo forman una pared.
> La Reina: «La Isla arde en virtud de la sangre».

Los poetas de los 80 comparten la misma obsesión, el mismo vértigo: el de la insularidad. En *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier expulsa del sagrado firmamento de lo cubano a Virgilio Piñera. Como inquisidor, Vitier condena la sangre impura que no ha autentificado debidamente su cubanidad: «Nuestra sangre, nuestra sensibilidad, nuestra historia, como hemos vistos en este Curso, nos impulsan por caminos muy distintos. Considero que este testimonio de la isla está falseado»[2].

Se refiere naturalmente a *La Isla en peso*, texto que –a su juicio– «va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas»[3]. Lo que no podía siquiera imaginar Cintio Vitier era que sería la generación de los 80 la que vendría a reivindicar aquello que nunca necesitó serlo: la desgarrada y esencial cubanidad de Virgilio Piñera. Hoy se hace más sofocante que nunca «la maldita circunstancia del agua por todas partes», asociada a una sensación de naufragio y caos que no son ciertamente nuevos entre nosotros, y cuyos orígenes pueden ser percibidos en la locura y el desasosiego de Zequeira (1764-1846), en la tragedia de Zenea (1832-1871), en la imposibilidad de escapar de Casal –uno de los cubanos más auténticos–, y en las aguas cre-

[2] *Cintio Vitier: «Ventura de Gaztelu. El reverso vacío. La visión poética de Baquero», p. 481, en* Lo Cubano en la poesía. *Editorial Letras Cubanas, Instituto del libro, La Habana, 1970.*

[3] *Cintio Vitier:* ob. cit. *p. 480.*

cidas que asoman a Martí desde que desembarca en Playitas hasta las últimas anotaciones en su diario para dar cuenta de que está «muy turbia el agua crecida del Contramaestre, (...)»[4].

Cada uno de nosotros siente la compulsión de reescribir la isla para no perderla en la crecida de los escombros y las ruinas. Recordar –cuando no hay memoria– significa fabular. Y la isla se convierte en fábula, en sustituto del exilio, en inxilio. El terror metafísico a la amenaza del agua se traduce en el terror (también metafísico) a la amnesia y al olvido:

Cercados por las aguas usamos trucos
infantiles contra la desmemoria
elementales carnadas por lo común
inútiles cuando está a punto de ser
barrido por las aguas
quien siempre estuvo a merced de las aguas.

Teresa Melo (1961)

Esta misma angustia moviliza la escritura de Omar Pérez (1964) que se sitúa más al centro del rencor piñeriano:

En las volátiles noches de invierno
que la naturaleza convalida con magnanimidad
el cubano se entrena para la diversión o para la
amnesia.

Pero va a ser Damaris Calderón (1967) quien escriba uno de los textos más corrosivos. Trasmutada en isla culpable, y reescribiendo audazmente a Whitman, nos hace decir a todos:

Me celebro, me canto y me detesto como a nadie
a mí mismo.

Norge Espinosa (1971) proclama su derecho a *Dejar la Isla*. Todo nos impele al «islidio», de modo que una generación de poetas comparte la culpa con Carlos Alfonso (1963):

[4] *José Martí:* De Cabo Haitiano a Dos Ríos, *en* Obras Completas. *Tomo I, p.* 289, *Lex., La Habana, 1946.*

Ahora es juez Chang Li-po en caso de un «islidio»
en mi juicio del karma pone un siglo de multa,
del cielo ve murallas, en mi teni grabado el made in,
y a su isla maldita, la ignominiosa tierra
que los humanos se negaron a ver...

En ese «islidio» hay mucho más que una ruptura u osadía generacional. Se trata de la deconstrucción de uno de los mitos sustentadores del imaginario de la nación. Pero evidencia también un desgaste del discurso origenista. Ya no queremos –no podemos escuchar más– el canto de sirenas soplándonos en los oídos que la isla es o sigue siendo «el sitio en que tan bien se está», ni que «nacer aquí es una fiesta innombrable». La depreciación sufrida, en términos económicos, éticos y sociales por lo cubano ha develado la esencia aparencial del propio país que ha estado sólo en nuestras cabezas, en el fuego de la poesía, en el anhelo natural de tierra firme de los cubanos. Ya Martí sintió la imposibilidad de hallar un lugar preciso para la patria, comprendiendo que ésta era sobre todo, construcción mental, *tierra anterior* o *tierra venidera*. Y sólo en un sentimiento de culpa previa parece hallar explicación a semejante castigo: «Allá, en otros mundos, en tierras anteriores, en que firmemente creo, como creo en las tierras venideras, (...) he debido cometer para con la que fue entonces mi patria alguna falta grave, por cuanto está siendo mi castigo, vivir perpetuamente desterrado de mi natural país, que no sé donde está, (...)»[5].

La desolación que supone la patria sin asideros se manifiesta en los ojos de Reina María Rodríguez, obligados (ya nos lo había advertido Heberto Padilla) «a ver, a ver»:

mira y no las descuides,
las islas son mundos aparentes,
cortadas en el mar
transcurren en su soledad de tierra sin raíz.

Imposibilitados «de sostener entre los dedos / isla que resbalaba», (Víctor Fowler, 1960); «con el arpón clavado en la lejanía» (Francisco Morán, 1952); fatigados por «la prolijidad de la Isla en la Isla» (Ángel Escobar, 1957), ha correspondido a los poetas de los 80 ser «conocedo-

[5] *José Martí*: Cuadernos de Apuntes. Obras Completas, *tomo 21, p. 246, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1965.*

res de esa doble aventura de permanecer y de ausentarse» (Abilio Estévez).

IV

LA ESCRITURA: ENTRE SCYLA Y CARIBDIS

A diferencia de la homogeneidad en la escritura de los poetas de los 70, la nueva generación de escritores asume el acto de escribir como una aventura que es tan personal como intransferible. No significa que no haya vasos comunicantes y hasta contaminantes, sino que cada quien es libre para ser lírico o coloquial, y también para decirlo. Unos serán más sobrios y económicos en la utilización del lenguaje. Otros exhiben sin pudor un neobarroquismo de filiación origenista.

Poetas como Carlos A. Aguilera (1970), Rolando Sánchez Mejías (1959), Rogelio Saunders (1963), Rito Ramón Aroche (1962) y Pedro Luis Marqués de Armas (1965) han iniciado una relación con la escritura caracterizada por la experimentación y la invención en lo que ha influido no poco el acercamiento a los presupuestos teóricos de Barthes, Foucault, Guattari, Lyotard, Umberto Eco y Harold Bloom, entre otros.

De los poetas citados, Carlos A. Aguilera es el más osado, el transgresor por excelencia. Aguilera construye, produce sus textos. No hace poemas, sino textos. Su escritura progresa a través de sucesivas deconstrucciones. El *performance* surge de la necesidad de hacer partícipe a los diferentes códigos con que trabaja, de pulsaciones somáticas. Puesto que todo apunta en Aguilera a liberar a la escritura del totalitarismo de la institución, valiéndose para ello de todos los códigos, y sin ejercer la censura sobre ninguno en particular, esto ha significado en su caso que la lectura de cualquier texto se convierta, potencialmente cuando menos, en performática.

Pedro Marqués de Armas tampoco acata la tradición, pero es más cauteloso y en algún momento alcanza a reconciliarse con aquélla. En su primer cuaderno (*Fondo de ojo*, 1988) la escritura no sólo no escamotea al cuerpo, sino que lo evidencia. Sorprendemos un bucolismo pleno de sensualidad en el que las claves eróticas se muestran sin recato:

En el patio están los maderos columpiados,
un pez entre piedras sorprendidas,
entre columnas palpando sus fulgores.
Sobrevuelan labios,
murmullos penetran la augusta claridad.
Mi mano de pez de azufre,
de caracol que brota de las sales.

En el libro *Los altos manicomios* Marqués evoluciona hacia una expresión más económica y, pudiéramos decir, contenida. Persiste el ojo fijo, moroso, persiguiendo los cuerpos: «fue mío el casto pie de Antígona» («Antígona») / «Al fondo miré un templo que era también un cuerpo» (El sueño) / «He visto una paloma en el alero de la casa» («Las palomas de mi madre»). No quiero dejar de llamar la atención sobre este verso cuya desgarradora ingenuidad revela a un tiempo la agónica experiencia de lo insular, así como el exilio mental: «Yo quisiera el mar salvándome» («El avestruz y yo»).

Junto al lenguaje experimental y signado por la economía y la sobriedad, se manifiesta una dirección esencialmente lírica que, en cierto modo, deriva de la preocupación origenista por la *imago*. Pero, aun dentro de esta orientación podemos distinguir el neobarroquismo de Almelio Calderón Fornaris (1966), de una cuerda lírica más ecuánime y reflexiva en Damaris Calderón o Antonio José Ponte (1964). Y habría que añadir los casos de Juan Carlos Flores (1962), Abilio Estévez y Francisco Morán en quienes se aprecia un acusado neoromanticismo, con una escritura fundamentada en la emoción.

En ningún poeta es más evidente la impronta lezamiana que en Almelio Calderón. Semejante a un pequeño Buda, con afanes gastronómicos como los de Lezama, nada apunta en él a la contención. Es, sin embargo, en la construcción de la imagen donde percibimos el fatigado andar «del mulo en el abismo», puesto que no habría en Lezama un verso como éste: «Sólo a través del suicidio el tiempo se reconquista» («Gérard de Nerval»). Mientras el autor de *Paradiso* cifraba sus afanes en hacer «un rasguño en la piedra», Almelio, en cambio, hace «brotar la tiniebla contra la piedra» («El túnel de la estela o el vacío»).

Juan Carlos Flores es el único poeta de esta generación que no pertenece al mundo de los vivos. Sería inútil buscar en su escritura otra cosa que no sea «un golpe anunciando la penúltima calle» («El guardián en el trigal») o «marejadas en el té» («Brocales para el lento»). No intenta separar la luz de las tinieblas. Ofrece su yo como artesa a todas las bocas y a todos los cuchillos. Conoce el modo de emparejar a Roberto Friol (1928) con Shakespeare. En la balsa que a tres millas de la costa comienza a hundirse, apuesta una y otra vez «al naipe de los desorejados», y se va quedando solo como una isla en la isla, o como un destino. No pasa un día sin que se suicide, sin que «un rayo muy largo» lo una «a la tierra con el cielo» («La condena»).

Pocos discursos son tan personales como el de Ismael González Castañer (1961). Estudioso de la intertextualidad, su propia obra es un espacio en el

que se cruzan los más disímiles textos, desde la música popular a referentes tomados de la pintura. Puede remedar el aire del son o de otro ritmo popular sin necesidad de recurrir a folclorismos de ninguna especie:

> Cuáles son los otros golpes, por qué serán. Cuáles son
>   los otros golpes y por qué serán.
> En la artesa muere un lobo que fue grácil...
> Quedo entonces muy varado, muy varado entre los hornos
> y desde el cristal
> una dama llega produciendo ruido
> con dos, digamos que con dos de sus monedas más templadas.

Si un lector que no la conociera leyese sucesivamente los libros de Reina María Rodríguez: *La gente de mi barrio*, (Premio 13 de Marzo, 1976), *Cuando una mujer no duerme* (Premio Julián del Casal, UNEAC, 1980), *Para un cordero blanco*, (Premio Casa de las Américas, 1984), *En la arena de Padua* (La Habana, 1992), *Paramós*, (La Habana, 1995) y *Travelling*, (La Habana, 1996), quedaría perplejo. Antologada en *Usted es la culpable*, destaca por su capacidad proteica. De la poesía conversacional de los 70 a una escritura más audaz, el riesgo parece no tener límites. Vida y obra animan y desbastan una misma sustancia, un mismo cuerpo. La poesía es flujo incontenible y menstrual. Podemos descubrir igualmente el lirismo que crea atmósferas o se ensimisma en la voluptuosidad del cuerpo, y la escritura reflexiva, casi automática, pero siempre contenida. La mesura no excluye la pasión: la gobierna. Lo decisivo es el cuerpo:

> entra sale y vuelve.
> En el espejo del baño
> yo miro correr mi sangre
> es un túnel donde paso
> a la mayor soledad.

Entre la piel y la sangre quedan resguardados los misterios y las ausencias. Mas no hay que engañarse. Presa en el observatorio de sí misma, suya «es la capacidad final eterna» de no gastarse «en un giro». Como a Casandra, le será permitido ver los ocasos de Padua y de la Habana:

> este soñar que sueño que veo
> un disco rojo acontecer en la tarde
> en la arena de Padua sobre el fuego.

V

VESTIDO DE NOVIA

La sociedad cubana de nuestros días, que ha multiplicado en una pesadilla de espejos las máscaras políticas y sociales, y ha convertido la vida cotidiana en travestismo social, no habría concedido jamás espacio alguno a la expresión de la cultura gay, de no haberse deteriorado el discurso político y –con él– el poder mismo del estado. Nadie debe llamarse a engaño. No ha habido apertura, sino rajadura. Esto explica por qué justamente ahora se puede hablar de una auténtica poesía gay cubana. Si tenemos en cuenta que es la nuestra una cultura homofóbica y machista comprenderemos mejor por qué la poesía gay es un desafío, y por qué algunos no pueden acercarse a su fuego todavía sin la protección de la máscara, quiero decir sin llamar a las cosas por su nombre. En una nación gobernada por un voluntarismo que no admite la diferencia (dice una conocida y ampliamente divulgada canción popular: «Soy cubano, no puedo ser diferente») el discurso gay tiene que ser contestatario. Y lo es, justamente porque marca la diferencia, disiente del patrón machista de la política nacional.

Entre los poetas que han escrito desde la perspectiva gay podemos citar a: Juan Carlos Valls (1965), Alberto Acosta (1960), Damaris Calderón, Abilio Estévez, Norge Espinosa y Francisco Morán. El tema ha interesado igualmente a escritores no gays como es el caso de Víctor Fowler. En lo que respecta a Rogelio Saunders debo decir que ha escrito un bello texto, incluido en su libro *Polyhimnia*, y es ésta la razón por la que aquí lo consideramos.

Se advierte una diferencia sustancial entre los narradores que como Senel Paz (1950) y Leonardo Padura (1955) han abordado el conflicto gay (casi siempre signado por la frustración y la caída) y los poetas que a menudo celebran la belleza en textos plenos de sensualidad. Algunos –en indudable desafío– asumen agresivamente la persona propia:

> Y olvido la burla y el rencor de los que no me
> consideran digno de tener una casa con puertas y cristales.
>
> (Abilio Estévez)

> Sí. Me prohibieron bailar con los lobos,
> mencionarlos

durante las reuniones de familia.
Pero todo fue inútil.
Ahora soy uno más en la manada,
aullando a la luna,
a mi muchacho.

(Francisco Morán)

Pero otros poetas no han ido más allá del sentimiento conmiserativo y/o justificativo. En tales textos la imagen del gay sigue asociada al fracaso y a la frustración. Tal es el caso de uno de los poemas que más se conocen entre nosotros –«Vestido de novia»– de Norge Espinosa:

adónde podrá ir así tan rubio y azul tan pálido
a contar los pájaros a pedir citas en teléfonos
 descompuestos
si tiene sólo una mitad de sí la otra mitad
 pertenece a la madre

Lo mismo vemos en Juan Carlos Valls cuyo discurso termina confinado a una vitrina de provincia:

yo también fui la furia
sólo que ahora duermo tras la reja
inmóvil como en una vitrina
especie rara que se empolva y se empolva en un museo
 de pueblo.

Una sutil, pero significativa diferencia va de los textos mencionados a la simple declaración de Rogelio Saunders en «La muerte de Virgilio»: «*Amé al adolescente*»; o cuando hace decir a «Safo (a una alumna, a la salida de la escuela)»:

Sólo el fuego es eterno, este fuego
de tus ojos, llama en que quiero arder,
cruz en que quiero crucificarme.
Qué me importan los eruditos y los premios.
He dado ya lo que tengo, y estoy sola.
Quédate conmigo hoy, Citere.
No vayas a esperar al joven deportista
bajo el manzano.

VI

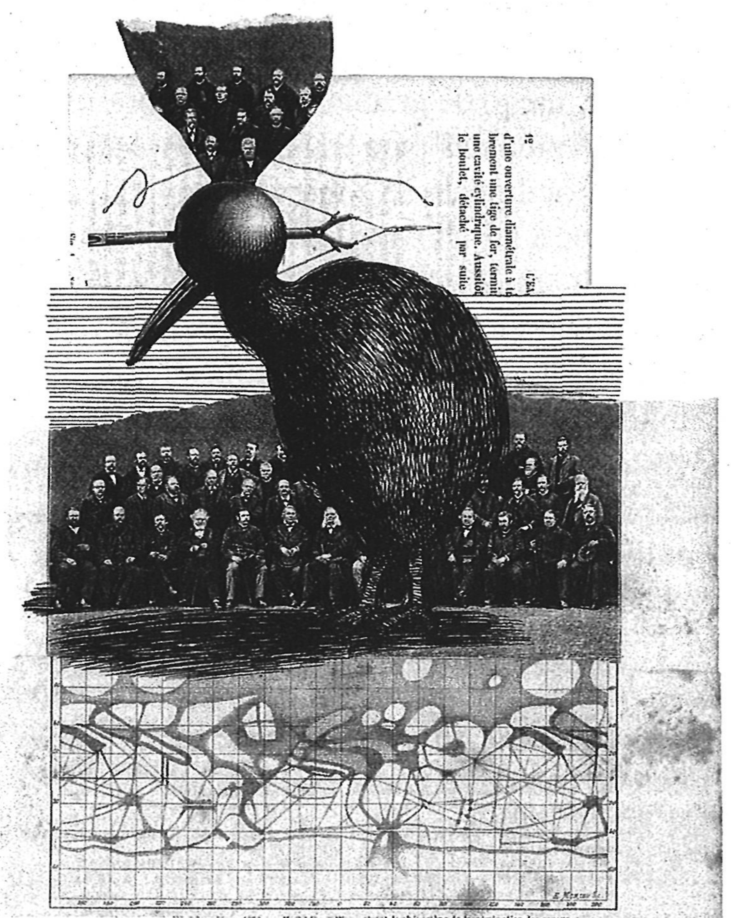
UN DESTINO ENTRE LAS RUINAS

Ante el hecho (imagino cuán poco comprensible fuera de nuestro contexto) de jóvenes poetas que, luego de graduarse en estudios universitarios, abandonan sus empleos profesionales para trabajar como custodios por un salario mínimo con el que difícilmente se sobrevive hoy día; ante el hecho cierto de que sobreponiéndose a las frustraciones de proyectos y sueños, no cejan en el empeño de imaginar revistas, casas de poesía y libros, no queda sino comprender que un nuevo modo de asumir la literatura ha encarnado en ellos. Han redescubierto la escritura como aventura sigilosa y como destino. De ahí que «la biblioteca como dragón» se mueva de la literatura norteamericana a la francesa; de la inglesa a la alemana. Nos dejamos tentar por y gustamos la fruta prohibida del exilio, toda vez que hemos comprendido nuestro propio exilio y nuestro destierro. Son degustados Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Heberto Padilla, Lorenzo García Vega, Guillermo Cabrera Infante, José Triana y Calvert Casey. En un mismo espacio confluyen, *La cantidad hechizada, Memorias de una isla, Lo cubano en la poesía, La Habana para un infante difunto, Los años de Orígenes* y *Celestino antes del alba*. Leemos con devoción y con rencor.

La generación de los 80 se sabe poseedora de un destino, de un destino entre las ruinas de la ideología y las murallas de la ciudad. De entre los portones, rejas y balcones que se pierden habrá que desenterrar lo que fuimos y el árbol imaginario de La Habana. Y todo ello, a no dudarlo, estará cálidamente resguardado hasta entonces en las provincias del alma, de Almelio Calderón, en los alucinados manicomios de Pedro Marqués, en las cartas que Antonio José Ponte perdió en la corriente, en los pájaros escritos, cloqueantes de naufragios de Juan Carlos Flores. Y el tiempo escribirá el epitafio superador de rencores y distancias:

Fueron arrastrados por el agua.
Se hundieron en el sueño de la Isla
y las palabras.

(Francisco Morán)



Guillermo Roux: *¿Quién le habrá metido ideas tan locas en su cabeza?*, 1969
Tinta y collage, 23,5 x 18,5 cm.
Colección particular

Veinte años de poesía peruana

Eduardo Chirinos

«Su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética» escribió Octavio Paz refiriéndose a Juan Ramón Juan Jiménez. Esta paradoja evidencia cómo la juventud biológica de los hacedores de poesía no siempre coincide con la juventud de sus creaciones, siempre permeables a la voz del maestro, a lecturas iluminadoras o a la moda influyente. ¿Qué significa ser «poeta joven»? Existe la tendencia a designar con este calificativo a autores que, habiendo pasado la treintena, ejercen cierto magisterio en el Parnaso local, gozando de la ferviente admiración de unos y el franco rencor de otros.

En el Perú, sin embargo, la juventud poética ofrece sus primeros síntomas a los dieciocho años, no siendo infrecuente que poetas cuyas edades bordean el cuarto de siglo cuenten en su haber con dos o más publicaciones de peso. En su prólogo a *Poetas comtemporáneos del Perú* (1963), Manuel Scorza propone irónicamente los treinta años como el Rubicón que debía cruzar todo poeta peruano: pasada esta edad, o se dedicaba a menesteres más serios y menos riesgosos, o se inmolaba con todas sus consecuencias al quehacer poético.

Ser «poeta joven» en el Perú significa, además de debatirse ante el conflicto señalado por Scorza, continuar aquella aventura que se inició en 1922 con la publicación de *Trilce* y que aún se continúa fundando una tradición múltiple y abierta. Las obras de César Vallejo, José María Eguren y Martín Adán constituyen –como bien lo señaló Alberto Escobar– el inicio de la tradición poética peruana. Y fueron muchachos de veinte años los que, al cuestionar la base de la tradición heredada por estos fundadores, abrieron una nueva etapa en los primeros años de la década de los sesenta: Javier Heraud, Luis Hernández, Antonio Cisneros, Marco Martos, Rodolfo Hinostroza, Juan Ojeda y un puñado más lograron superar con sus obras el falso antagonismo entre poetas «duros» y «sociales» que desgarró la poesía peruana de los años cincuenta. El triunfo de la revolución cubana fue el acontecimiento determinante alrededor del cual se va a aglutinar esta joven promoción, marcada a la vez por la esperanza y la tragedia.

El acercamiento a la lírica anglosajona del siglo XX (Pound y Eliot, Lowell y C. C. Cummings, Dylan Thomas y Auden) permitió que el canto

fuera también cuento, que el humor se diera la mano con la solemnidad, que la cultura despeinara el academicismo, que el poema no se negara a la historia, sino que tuviera el atrevimiento de proponerse como un discurso alternativo frente a la historia oficial. No se trató –como muchos quisieron creer– de un simple deslumbramiento ante la moda, sino de un complejo proceso de fecundación cuyas consecuencias irrigaron benéficamente la poesía peruana.

Esta revitalización va a conocer en los años setenta una nueva vertiente: la del lenguaje de la calle ascendido a categoría poética. Son los ruidos de la ciudad con su violencia, su tráfago y su permanente hostilidad los que estimularon la poesía de los jóvenes airados del setenta, en su mayoría estudiantes universitarios de extracción provincial, enfrentados de golpe al fenómeno de la cultura urbana. Fue así como *Hora Zero* (grupo que entonces capitalizaba la idea del quehacer poético) irrumpió en la palestra con manifiestos, proclamas y desplantes destinados, con perdonable ingenuidad, a anunciar «el nacimiento de la poesía peruana». Las inmediatas víctimas del parricidio fueron los poetas de la promoción anterior. Aberración lógica: los padres llevaban apenas cinco o seis años a sus rebeldes hijos. Pero la poesía siguió andando y el impresionante castillo de fuegos artificiales que fue *Hora Zero* (y su hermana menor *Estación Reunida*) se fue apagando lentamente, no sin ofrecer su grata lumbre en la poesía de aquellos que prefirieron mantenerse al margen del escándalo y la proclama, optando por caminos más personales como José Watanabe, Abelardo Sánchez León y Enrique Verástegui. A ellos podrían agregarse poetas algo más jóvenes cuyas obras –alejadas del proyecto populista que caracterizó la poética de *Hora Zero*– se darán a conocer en los años ochenta: Carlos López Degregori, Ana María Gazzolo, Mario Montalbetti, Roger Santiváñez y Jorge Eslava.

* * *

Valga este somerísimo recuento para hacer notar cómo cada diez años –con una precisa y hasta ahora no explicada puntualidad– se suceden las promociones de poetas en el Perú. Este azar ha llevado a muchos críticos y comentaristas a caer en la ilusión orteguiana de las «generaciones». Así, no es infrecuente escuchar de la Generación del Cincuenta, del Sesenta, del Setenta e incluso del Ochenta y Noventa; ilusión apoyada en la innegable singularidad de cada una y en la expectativa de aquellos que aguardan con la llegada de una década el gran escobazo que barra de una vez las cenizas de la supuesta generación anterior. Para establecer la natural continuidad de

una tradición sin eludir su singularidad y aún sus discrepancias, he preferido emplear el término «promoción».

Si voy a ofrecer un recuento de la poesía peruana más reciente debo inscribirla en un panorama al que, mal que bien, pertenezco. Los llamados poetas del Ochenta pasaban de la niñez a la adolescencia cuando ocurrían los acontecimientos históricos que afectaron a las dos promociones anteriores: teníamos alrededor de tres años cuando mataron al poeta Javier Heraud en su intento de ingresar al Perú por la selva boliviana para hacer la revolución; ocho años cuando la junta del general Velasco nacionalizó el petróleo y planteó un programa nacionalista que suscitó mucho entusiasmo y también mucho temor; nueve años cuando el hombre llegó a la Luna y se produjo el festival de Woodstock; diez cuando escuchamos hablar por primera vez de los *hippies*, las drogas y los Panteras Negras; once cuando la efigie del Che Guevara comenzaba a multiplicarse en los muros de las calles de Lima y vimos llorar a nuestros primos mayores porque los Beatles se habían disuelto para siempre. Pero ésta no es sólo nuestra historia, sino la de muchos adolescentes que en el resto de Hispanoamérica fueron testigos del desmoronamiento de los grandes proyectos que desvelaron a la generación de nuestros padres. Ese fue el contexto en que empezó a surgir, sin proclamas ruidosas ni manifiestos escandalosos, la promoción de los Ochenta.

Los escasos artículos y estudios que se han publicado sobre esta promoción pecan muchas veces de incomprensión, tal vez por la asombrosa heterogeneidad creativa de estos poetas. Esta heterogeneidad (que me apresuro a considerar su mejor logro) fue vista con desconfianza, desdén y mal disimulado temor: al ser irreductible a las definiciones se le tildó, de «retro», de evasiva, de peligrosa y hasta hubo quienes se dedicaron, con morboso deleite, a evaluarla con los mismos criterios empleados para evaluar las promociones anteriores. No sabían (no podían saber) que el descentramiento social del país estaba denunciado implícita y furiosamente en el descentramiento del sujeto de la escritura poética, quien ya no podía reconocerse en la figura de un autor único y reconocible, sino en las de varios que (para hacer más complicado el asunto) utilizaban diversos tipos de tradiciones, experiencias y lenguajes que no temían convivir a pesar de hallarse muchas veces en entredicho. El hecho de que no haya puntos de contacto demasiado visibles entre los lenguajes de José Antonio Mazzotti, Rosella Di Paolo, Domingo de Ramos y Jorge Frisancho, no significa el descrédito de un programa generacional, sino el reconocimiento de una necesaria y saludable dispersión discursiva que es, también, una dispersión del sujeto, de los referentes, e incluso de los sistemas electivos que conforman la

movediza tradición en las que cada uno se inscribe y a su manera enriquece y prolonga.

Es sumamente interesante observar que en la década de los Noventa esta tendencia a pulverizar toda posibilidad de homogenización discursiva se radicaliza en dos opciones: la primera tiene que ver con la señalada dispersión del sujeto, cuyas consecuencias son visibles en la heteronimia y aún en la anomia más extrema (estoy pensando en la obra proteica y múltiple de Lorenzo Helguero); y la segunda con la dispersión del referente, cuya consecuencia más radical e inmediata es la dispersión y aún la desaparición del sentido (estoy pensando en la poesía dislocada y hermética de Xavier Echarri). Estas dos opciones obligan a una necesaria relectura de la tradición poética peruana como una práctica pendular de asalto y recusación del canon. Un canon arbitrario y esquivo, en verdad, pero siempre en movimiento.

No seré yo quien desbroce el complejo *corpus* de la poesía más reciente, bosque admirable y tentador para quien se arriesgue a perderse en él sin prejuicios ni esquemas preconcebidos. No puedo sustraerme, sin embargo, el reto de ofrecer un brevísimo esquema de explicación. Empezaré diciendo, y esta es una primera hipótesis, que la dispersión poética peruana es pareja a la devastadora falta de un proyecto político nacional. Es decir, al descreimiento que supone el escepticismo frente a los diversos proyectos que hicieron su aparición luego del fracaso de la experiencia velasquista a mediados de los setenta. En el Perú, el llamado «fin de las ideologías» convivió a partir de ese momento, con el resurgimiento de viejos programas populistas (el segundo gobierno de Belaúnde, el fracaso del gobierno aprista) y las acciones de Sendero Luminoso tendientes a la captura del poder. La fractura del país se hizo más evidente y profunda, y la línea de Sendero se fue haciendo cada vez más dura hasta acabar en el irracional baño de sangre que todavía parece no haber terminado. Años de muerte y violencia, años de preocupación por el significado del Perú y los peruanos: el mestizo Garcilaso y el indio Waman Poma se erigen en dioses tutelares a cuyas sombras los jóvenes tratan de comprenderse a sí mismos.

Por esos mismos años se produjo una modesta aunque determinante apertura editorial que permitió la presencia de los *outsiders* de Occidente en las pauperizadas librerías peruanas: Cavafis, Pavese, Apollinaire, Pessoa, Seferis y otros dioses mayores figuraban al lado de Cernuda, Huidobro, Mutis, Lezama, Rojas, Pizarnik. Otro hecho también determinante fue la aparición de las obras completas de autores mayores de la poesía peruana: Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Javier Sologuren, Blanca Varela, Washington Delgado y Antonio Cisneros entre otros, fueron

publicados en su integridad, allanando el camino a los poetas más jóvenes, quienes no se vieron en la imperiosa necesidad de recurrir a la revista inhallable, a la fotocopia ilegible, a la antología arbitraria. Esta ventaja, sin embargo, estuvo teñida de un doloroso escepticismo que sofocaba el fácil entusiasmo y el cómodo usufructo. Digamos que el flamante tren se detuvo sin aviso, que los poetas se bajaron de vagón y comprobaron la desaparición de los rieles, divisaron un horizonte amplísimo y –al igual que Eneas llevando a cuestas el moribundo cuerpo de su padre– tomaron lo que más les interesaba de su propia tradición y emprendieron, solitarios, su propio e intransferible camino.

Ajenos al gregarismo y la proclama, conscientes de la enorme responsabilidad que supone el ejercicio de la literatura en un país tan ingrato como el Perú, los nuevos poetas optaron por bailar su propio baile: el baile de los que sobran en el festín del poder, del conformismo y la humillación. Todos ellos (y ellas, pues los ochenta coincidieron con el llamado *boom* de la poesía escrita por mujeres) pueden ser discursivos y esenciales, cultistas e informales, exterioristas e intimistas, capaces de pasar con una facilidad pasmosa de la referencia erudita al lenguaje de la calle, del insulto a la palabra de amor, de la hiriente blasfemia a la oración callada.

Bosque frondoso y feraz donde los árboles más coposos no impiden la vista de otros árboles, la poesía peruana de los últimos veinte años se dispone a enfrentar el próximo milenio con las únicas armas que le son propias: el talento que les viene de la más rigurosa fatalidad, y la certeza de que en poesía ninguna aventura es posible sin la estimulante presencia del orden, y que ningún orden es posible sin la consagración que le otorga la aventura. El verdadero enemigo es el miedo. La corrupción de la palabra.



Guillermo Roux: *Los peligros de la soledad I,* 1968.
Tinta y collage, 43.5 x 27 cm.
Colección particular

La poesía costarricense de fin de siglo

Carlos Cortés

La obra de arte está obligada a superar la vida

Max Jiménez

Hasta hace muy poco, la muy esporádica lectura de la poesía costarricense estuvo encerrada entre dos mitos que no hicieron sino ocultar una misma y única ignorancia. El primero era decir que se mantuvo completamente alejada de la evolución de la poesía hispanoamericana en general y el otro es asegurar que, por el contrario, se redujo a seguir pasiva y miméticamente las tendencias de los grandes autores y movimientos continentales. Uno y otro estereotipo simplifican la complejidad de un fenómeno rico en contradicciones, y sobre todo en autores y obras, y no permiten respetar su autonomía y coherencia interna.

La poesía costarricense no es mucho menos conocida que la de otros países que tienen una cierta posición marginal en el contexto de la cultura hispanoamericana, como es el caso general de Centroamérica. Para entenderla es indispensable comprender esta situación periférica, pero a la vez tomar en cuenta sus características particulares. Ciertamente, con excepción de Nicaragua, el modernismo tuvo una larga vigencia en toda Centroamérica, no sólo en Costa Rica, y sus diferentes facetas pueden rastrearse hasta los años cuarenta, pero de ninguna manera permaneció aislado o separado de la transformación integral del modernismo hispanoamericano.

En concordancia con esto, la crítica, particularmente Carlos Rafael Duverrán en su antología fundadora *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973) y recientemente Carlos Francisco Monge, ha aplicado la ya canónica clasificación de Eugenio Florit y José Olivio Jiménez sobre la poesía hispanoamericana al caso costarricense, definiendo su evolución en cuatro períodos más o menos delimitados: modernismo (1900-1920), posmodernismo (1920-1940), vanguardia (1940-1950) y posvanguardia (a partir de 1960). La poesía costarricense ha estado fuertemente marcada por la larga vigencia del modernismo y la introducción tardía de la vanguardia.

Tanto Roberto Brenes Mesén, considerado como el verdadero fundador de la poesía costarricense moderna, a partir de 1907, como Julián Marchena, uno de los maestros del postmodernismo latinoamericano, contribuirán a hacer de la poesía *una forma*. La poesía es, esencialmente, forma, pero la obra de estos dos autores armoniza bien con el modelo de representación

de nuestra realidad: la realidad se verá siempre, a partir de entonces, como una *distancia formal*. Mientras que Brenes Mesén es todavía un «hombre de letras», Marchena será en cambio un poeta en total y completa madurez. Sin embargo, su único libro de poesía, *Alas en fuga*, publicado por primera vez en 1941 –dos décadas después de la explosión vanguardista latinoamericana– y reeditado en múltiples ocasiones, es una metáfora entera de una «huida del aquí y del ahora» en busca de la utopía.

Esta característica marcará para siempre el modelo de representación poético costarricense: la poesía será una distancia formal entre la realidad y su expresión, al contrario de la narrativa. Esto será así hasta la reacción realista de los años sesenta, ya en plena posvanguardia, pero sobre todo con la resonancia que, a partir de los años setenta, tuvo entre nosotros el exteriorismo o realismo coloquial centroamericano –Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Carlos Martínez Rivas– y la llamada «antipoesía».

La distancia formal es la traducción literaria de la *distancia ideológica* que mantiene el costarricense ante su realidad, vista siempre a través de una «realidad imaginaria» que se funde en un modelo de representación consensual que huye de la contradicción, del conflicto y de la crisis. Es la huida, la fuga de la historia que es perceptible desde *Alas en fuga* y que hace hablar al más importante historiador de la poesía costarricense, Carlos Francisco Monge, de una «imagen separada». Imagen separada entre el objeto poético y la historia.

Una breve historia cultural

Circunstancias históricas particulares, como un aislamiento de siglos, una lenta colonización simbólica de su propio territorio, una geografía política y sociocultural en permanente tránsito entre el Norte y el Sur, y una identidad cultural relativamente poco definida –en cuanto a patrones indígenas, por ejemplo–, harán que las grandes líneas de tensión simbólica e histórica de Costa Rica, claramente expresadas en su literatura, y de un modo especial en su poesía, sean la dualidad entre «la isla que somos» y «la comunidad que queremos ser». Es también el intento por salir de la marginalidad y el aislamiento, de abandonar un yo íntimo preso en un valle central –el «Edén» de los primeros colonos– a la vez físico y mítico, real y metafísico, para llegar hasta el otro en una permanente dialéctica entre integración y solipsismo, comunicación y soledad.

Esta geopolítica simbólica, en el terreno político, explica las relaciones conflictivas y difíciles de Costa Rica con Centroamérica y con el resto del mundo. En la construcción ideológica, conducirá a una especie de nostal-

gia por un paraíso natural irremediablemente perdido, el mito de una *Arcadia tropical* (el paraíso original de la Colonia), el sustrato ideológico más importante de la incipiente literatura costarricense del siglo XIX, que la llevará a una nostalgia de la atemporalidad, del inmovilismo y de lo inefable. Así nace el rasgo principal de su poesía: el eterno presente.

Nuestra tradición lírica, que se desarrollará apenas a comienzos del siglo XX, se debate entre dos polos: el *trovar clus* –literalmente, el canto cerrado– y el *trovar aperto*, entre el yo y el nosotros, entre la intimidad y la historia. Esto es así porque, ideológica, la *Arcadia tropical* se convirtió en la explicación mítica de un *statuo quo* que no tiene razón sino es a través del conflicto y la transformación: la democracia política. Pero la persistencia de un modo de representación simbólico-consensual de nuestra historia y de nuestra realidad han fijado la democracia en una construcción ideológica inamovible; una democracia que se mueve en un eterno presente, una eternidad ideal, una «democracia natural» que hunde sus raíces en el supuesto Edén colonial y no en la historia.

La democracia costarricense ha vivido, como su poesía, el «eterno presente», no al margen de la historia, sino en uno de sus márgenes, que no es lo mismo. No se ve como el resultado de una construcción social e histórica, sino como la condición o atributo natural de una situación dada e inalterable. Vivir el hoy desde un «eterno presente», el del mito, asegura y confirma un futuro aparentemente inalterable; pero, sobre todo, un pasado sin conflictos ni lucha de clases.

Esta fue, hasta el tardío advenimiento de la tradición contemporánea, en los años sesenta, la tensión básica de la poesía costarricense: su miedo al presente. Hablar de miedo al presente es, finalmente, el temor a enfrentarse a la historia y lo que eso implica de contradictorio y desgarrador, que se solapa o disimula bajo un contrato sociosimbólico de consenso. Es por eso que la literatura –que generalmente nace de ese perpetuo desajuste entre realidad y deseo–, ha intentado durante toda su corta historia sobreponerse a esta relativamente poca definición ideológica. Así se explican también la larga vigencia del modernismo y las grandes dificultades de la vanguardia para arraigarse en la poesía costarricense.

La literatura requiere de imágenes en movimiento y de fuerzas en oposición, pero la representación costarricense de la historia ofrece pocas imágenes y escasos conflictos. Esto, aunado a nuestra diseminación cultural –nuestra tradición indígena es escasa y la tradición propia está aún en proceso de gestación– hizo que muchos artistas costarricenses se identificaran, se mezclaran y a la postre se incorporaran a una tradición cultural con rasgos de definición mucho más fuertes, como es el caso de la herencia mesoamericana aún

viva en México. Algunos de los más importantes poetas costarricenses no publicarán en Costa Rica sino póstumamente, como la gran poetisa metafísica Eunice Odio (1922-1974), para algunos críticos la más importante de Latinoamérica, y otros notables escritores residirán en México durante casi toda su vida, como Alfredo Cardona Peña (1917-1995) y Alfredo Sancho (1925-1992). Francisco Zúñiga, en escultura, y Chabela Vargas, en música popular, fueron inicialmente artistas costarricenses que luego obtuvieron la celebridad, pero no sólo en México sino como «artistas mexicanos». Es decir, asumiendo una tradición de lleno: Mesoamérica, la mexicanidad y la cultura popular latinoamericana. No se trata, entonces, de una incorporación física sino, sobre todo, simbólica, a una cultura que ofrece elementos de definición ideológica mucho más precisos que una cultura del consenso y del acuerdo.

Sin embargo, todo lo anterior documenta la dificultad para reducir Costa Rica y su literatura a algunas líneas gruesas. Pero no significa que no haya habido conflictos y que no hayan tenido una determinada y precisa configuración literaria, sobre todo centrados en ciertos nudos «histórico-ideológicos» de importancia, como es el caso de la crisis de los años 1930 y 1940. Bajo esa perspectiva, nuestro país fue identificado con la llamada «literatura bananera», cuyo maestro reconocido fue el escritor costarricense Carlos Luis Fallas, a quien Neruda llamó «el Gorki de América».

A pesar de que la literatura costarricense participa de pocos iconos, estereotipos y etiquetas, será justamente Fallas quien con el título de su principal novela, *Mamita Yunai* (1940) –en referencia al apelativo «familiar» de la United Fruit Company, la primera gran transnacional norteamericana, antecedente de las firmas globales de hoy– será el emblema de la literatura bananera hispanoamericana, forjando una tradición que clausurará simbólicamente García Márquez en 1967, al contar la masacre de trabajadores de la Compañía Bananera en *Cien años de soledad. Mamita Yunai* y la narrativa de los años cuarenta, aún sin explicar en toda su complejidad *el mundo* –como sí lo hará el *boom* al abarcar el universo latinoamericano en su desmesura–, se hunde en la historia y en el presente, mientras que la poesía no lo hará sino mucho después.

Vanguardia y transvanguardia

La vanguardia, que arrastrará la poesía costarricense hasta la historia contemporánea y a sumergirse en su propia e indisoluble *actualidad*, llegará tardíamente con la confrontación ideológica de los años cuarenta, aunque sin olvidar del todo sus códigos estéticos. La lenta transición se producirá

desde la década de 1930 con las figuras de pintores-poetas, típicos de la vanguardia europea, como Francisco Amighetti y Max Jiménez, y no se cumplirá cabalmente sino hasta mediados de siglo.

Jiménez, una de las figuras más interesantes de la vanguardia latinoamericana en París, durante los años veinte, es el personaje emblemático de la transición, tal y como se hace evidente en un artículo de su amigo Miguel Angel Asturias al comentar su primer libro, *Gleba* (1929): «Ser poeta, uno; saber versificar a la antigua, dos; y ser poeta actual, tres. Tres etapas a recorrer, de las cuales nuestro autor de *Gleba* lleva ya recorridas las dos primeras y hace magníficas incursiones en la tercera».

El mismo año de la guerra civil, en 1948, Eunice Odio publicará su primer libro: *Los elementos terrestres*. Este volumen, que no aparecerá en Costa Rica en forma de libro sino hasta casi cuarenta años después, define la irrupción de la vanguardia anunciada desde los años treinta por Jiménez –muerto un año antes en Buenos Aires–, Amighetti, y más tarde por Isaac Felipe Azofeifa y Alfredo Cardona Peña.

También es el pórtico a la década de 1950, un decenio fundamental en la historia de Costa Rica al marcar una profunda modernización socieconómica e ideológica que tendrá su correlato poético. No por casualidad, Isaac Felipe Azofeifa, el más importante autor de la lírica costarricense, quien se inicia como poeta en 1930, reunirá su obra dispersa de primera madurez en 1958.

Será esta década simbólica, que va de 1948 a 1958, la que establecerá ya definitivamente el vocabulario poético contemporáneo y la irrupción violenta de la historia se dará en la segunda y fundamental obra de Azofeifa, *Vigilia en pie de muerte* (1961). Durante los años cincuenta, además, se dará la eclosión de un nuevo grupo poético, formado por Alfredo Sancho, Ricardo Ulloa Barrenechea, Mario Picado, Virginia Grütter, Carmen Naranjo, Jorge Charpentier, Ana Antillón y Carlos Rafael Duverrán, que aportará, junto con Azofeifa, una conciencia de profunda modernidad.

Esto no significa que se olvide la distancia de la que hemos venido hablando, la cual será poco a poco «sacrificada» por la generación siguiente, profundamente politizada, pero esta distancia al menos da paso a la muerte de la «conciencia feliz» en la poesía costarricense, a la dislocación del yo y a la irrupción de la incertidumbre.

La distancia y la forma

Durante los cincuenta años de vigencia de la vanguardia en nuestro país, la poesía costarricense ha derivado entre esa extrema formalización distan-

ciada de la realidad que aún es clara en autores contemporáneos, como Laureano Albán –un eterno presente que se opone al presente histórico y contradictorio–, y que pasa por una necesaria subjetivización de la experiencia poética; y la inmersión en el aquí y ahora de la historia. Pero a partir de la década de los años cincuenta es un yo escindido que se hace eco de la decadencia del humanismo occidental.

Si la emergencia de un nuevo vocabulario poético es la revolución silenciosa de la poesía contemporánea costarricense, la revolución sonora –por no llamarla ruidosa–, clamorosa y espectacular, es la que promueve Jorge Debravo, justamente desde la periferia –desde «fuera» del valle central a la vez mítico, real y simbólico de nuestro eterno presente–, entre 1959 y hasta el año de su muerte, en 1967, desde Turrialba, justamente el límite entre el Caribe costarricense y el interior del país. Entre la exterioridad y la interioridad de nuestra nacionalidad.

La poesía de Debravo significará la irrupción definitiva de la historia y el apogeo de la poesía social cuyos fundamentos provienen del poema «Canto civil por la paz» (1958) de Azofeifa. Si Debravo revoluciona la retórica de la distancia de nuestra poesía, estéticamente; desde un punto de vista socioliterario, ofrece un marco perfecto a la conciencia del poeta contemporáneo y concede una visibilidad activa a la poesía nacional.

Él es, con Azofeifa, probablemente el poeta que ha tenido mayor influencia sobre la recepción de la poesía costarricense al crear un ámbito social propio y adecuado para un mensaje contundente y transparente. Su aporte es trascendental porque con él la poesía se volvió, conscientemente, un objeto de consumo ideológico y social.

Sus libros más importantes, *Nosotros los hombres* (1966) y *Canciones cotidianas* (1967), marcan un momento fundamental en la relación entre sociedad y literatura, en Costa Rica y Centroamérica, al expresar con precisión una imagen de la humanidad, del hombre costarricense y del hombre latinoamericano en su intransferible historicidad.

Después de él, la poesía costarricense, dueña de su conciencia trágica y de su momento histórico, de sus limitaciones y de sus posibilidades, ha recorrido muchos otros caminos en la obra de autores consolidados como Laureano Albán, Julieta Dobles, Alfonso Chase y, en la última década, Ana Istarú, entre otros autores, cuyos poemas, en diálogo con los signos de la época, han comenzado a romper el círculo natural de desarrollo y a la vez de aislamiento de la literatura nacional, dentro y fuera de nuestras fronteras.

Cruce de vías

Desde la década de 1970 y especialmente a partir de la edición de *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973) de Carlos Rafael Duverrán, de la publicación póstuma de *Territorio del alba* (1974) de Eunice Odio y de *Antología mayor* (1974) de Jorge Debravo, la poesía costarricense ha cobrado una creciente conciencia de sí misma y vive el largo presente de su tradición. Vive lo que yo llamaría un cruce de vías –para utilizar el título del último libro de Azofeifa– entre generaciones, tendencias y grupos poéticos, entre poetas y poéticas, diferentes y a veces muy diversas formas de entender el ejercicio poético.

Hoy en día, a pesar de la inevitable *mise en abyme* de la poesía contemporánea y de la conciencia trágica de las palabras, en medio de la posmodernidad, de la transvanguardia y de la globalización, más allá de Internet y del cyberespacio y a la vez emergiendo de todo eso con signos ancestrales que expresan un aquí y un ahora, la poesía costarricense está viva y en movimiento y expresa las diferentes corriente que la han marcado a partir de la crisis centroamericana de la década pasada.

Aparte de Alfonso Chase, que es uno de los poetas centrales de la generación de 1960 –junto con Laureano Albán y Julieta Dobles, cuya obra es bastante conocida en España–, los otros autores de esta antología comenzaron a publicar en la década de 1970, pero sobre todo a partir de 1982, después de la revolución nicaragüense y en medio de la progresiva desilusión que la decadencia del proceso revolucionario, la recesión, el ajuste estructural y el neoliberalismo provocaron, y de la crisis política, militar y socieconómica en que se vio envuelta Centroamérica durante diez años.

Así que es una poesía profundamente sumergida en la historia –o ante la historia, desencantada de la ilusión de la historia y del progreso–, que no es ajena a la caída del Muro de Berlín –el fin de la guerra fría también es el inicio del fin de la guerra dura en el istmo centroamericano–, a la guerra del Golfo, a la tragedia de Sarajevo o de Africa, a la desmundialización de un mundo supuestamente mundial. Es una poesía, necesariamente, del después y de la intuición del fin: ¿fin de las ideologías, fin de la historia, fin de la literatura? Pero también poesía que se niega a ser *pos-poesía*, poesía de la resistencia humana y de la sobrevivencia, anclada en la usura cotidiana, en el amor esencial y en el realismo urbano, que a veces colinda con algunas de las preocupaciones de la llamada «poesía de la experiencia» española.

Poesía en crisis y de la crisis, poesía sobre la muerte de la poesía y sobre la obstinación del viejo humanismo occidental, donde la realidad se mues-

tra en toda su complejidad de fin de siglo. Al pie del tercer milenio estamos, justamente, entre la eternidad y el anteayer, en un «cruce de vías» donde todo se interrelaciona en un mestizaje estético, en un *patchwork* cultural y social que habla de un umbral en el que el hombre y la mujer parecen haber rebasado ilusoriamente las fronteras y los siglos, el bien y el mal. Con frecuencia nos preguntamos: ¿qué, por qué, para quién, poesía?

En estas últimas décadas la poesía costarricense ha viajado de la sed de utopía al ansia de una contemporaneidad consciente, quizá en vías de agotamiento, pero que sin embargo le permite entenderse y entender su propia circunstancia y resonar al unísono con el otro, con los otros, con los demás, en esta angustia que nos produce el tránsito, el vértigo de viajar a la velocidad de la luz y de la sombra sin apenas movernos.

Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo

Edgardo Dobry

I. El poeta camarógrafo

En el largo poema «Tomas para un documental» de Daniel García Helder (Rosario, 1961) se lee: «Desde mi torre de filmar/que es de hormigón/no de marfil (...)». En ese anagrama (filmar/marfil), cuyo eje de simetría es el insalvable hormigón de Buenos Aires, se encuentra una de las posibles claves de acceso a la poesía argentina de las últimas generaciones: filmar es, obviamente, una metáfora de mirar; de un mirar que no se eleva por sobre la chatura de la realidad, sino que deliberadamente se pone a la misma altura: chatura de paisaje, deliberada chatura de una lengua que renuncia a registros cultos y procedimientos retóricos para *filmar* la realidad en el mismo caos y en los mismos chirridos con que se manifiesta. Por eso el poema no es un documental, sino las *tomas*: están los fragmentos, los rollos de filme impresionado, pero falta el montaje «artístico», la mano que corta y pega. ¿Qué significa, para un poeta, «filmar»? El poeta clásico veía en el paisaje una alegoría de un sistema divino; el romántico encontraba en las cosas una imagen invertida del yo; el poeta camarógrafo simplemente ve. Es un *flaneur*, no es un mirón: no busca hallazgos literarios, no le interesan la elevación o la profundidad como efecto de una lengua poética *a priori* ni como acotación de un campo de lirismo concentrado; sólo levanta un acta de lo que su mirada registra. El poema no le sucede al poeta, le sucede al paisaje; el poema no renuncia a lo sublime –por el contrario, *Tomas...* es un continuo de pujos de elevación sublime–, pero lo encuentra entre la basura, el óxido, los carteles abollados que sólo después de un rato pueden descifrarse.

A esta altura, la transposición literaria del caos urbano es apenas menos retórica que un soneto: después de *Zone* de Apollinaire, de *Ulysses*, de *The Waste Land*, poetas y narradores (o poetas narradores) tienen ya una serie de modelos de cómo el poema puede contener ese desborde permanente de la ciudad contemporánea. ¿Por qué, entonces, debemos ver en Helder y en muchos de sus compañeros de generación una poética nueva? Porque la novedad se manifiesta con respecto a lo inmediatamente anterior, a la retórica neobarroca que dominó la poesía argentina durante los años ochenta.

II. Contra el neobarroco

Buena parte de la poesía que se escribió en Latinoamérica en los años ochenta participaba todavía de la mallarmeana *alegría* del poeta por haber inventado una palabra y de la *resignación sin pena* frente al hecho de que todo el sentido del poema fuese la misma «dosis de poesía que ella contiene» y «el espejismo de las palabras mismas»[1]. Esa festiva melancolía barroca que encuentra en la palabra más materia o espejismo que sentido, más juego que significado, fue muy notoria en los últimos coletazos de la poesía de vanguardia en el Río de la Plata y en otros países de América. De modo que es muy difícil no pensar en la poesía argentina de los noventa como una reacción contra esa estética: se huye del neologismo culto hasta llegar al territorio opuesto, el de la lengua coloquial, al habla de la calle, al *argot*; y se intenta que la forma poética no tenga ningún contenido o significado por sí misma. Si la poesía contemporánea que desciende de Mallarmé busca la esencialidad de la forma para salvar a la palabra de su devaluado uso cotidiano, los poetas argentinos de los noventa, en el extremo opuesto, prefieren escribir una poesía en sí misma devaluada. Su material será una palabra abiertamente desgastada. No el oro sino la moneda de cantos carcomidos.

La actitud mallarmeana sitúa al poeta en una posición de mistagogo de un saber que, en cierto sentido, está más allá de lo material o de lo humano. Una actitud que define al libro como grimorio de significados ocultos, opacos: el simbolismo europeo había sido americanizado (y gongorizado) por el cubano Lezama Lima: «tres siglos después parece como si Mallarmé hubiese escrito la mitología que debe servir de pórtico a Don Luis de Góngora». De la gran poesía hermética de Lezama parte el neobarroco, que se abrió además a la influencia, no sólo conceptual o metodológica sino también formal, del pensamiento filosófico y el psicoanálisis francés: Lacan, Deleuze, Derrida.

Los poetas nacidos durante los años 60 reaccionan visiblemente contra esa estética. Actitud decisiva, puesto que define una serie de opciones esenciales: la palabra recupera su significado directo, denotativo; el poema, su referencia a la realidad; el poeta, su voluntad de pertenencia a una comu-

[1] *Estas fórmulas se encuentran en una carta escrita por Mallarmé en 1868, a raíz de los problemas que le planteaba su «Soneto en* yx*»: «procure usted averiguar el sentido real del vocablo* ptyx*», rogaba a su corresponsal; «se me asegura que no lo tiene en ningún idioma, lo que no deja de alegrarme pues me encantaría haberlo creado por la magia de la rima». Y pocos meses después agrega, en otra carta al mismo corresponsal: «Es un soneto inverso, quiero decir: el sentido, si alguno tiene (y yo me resignaría sin pena a que no lo tuviese, gracias a la dosis de poesía que, me parece, contiene), se evoca por el espejismo de las palabras mismas... ».*

nidad (nacional, y por lo tanto lingüística) a la que, al menos en principio, su escritura se dirige. Claros ecos de la poesía coloquialista y «comprometida» de los años sesenta y setenta[2], por supuesto desestimada por los neobarrocos[3], reaparecen en los poetas de los noventa, aunque ahora el apego a las cosas no suponga un compromiso histórico, sino un inmenso desdén por la «carnalidad» de las palabras que las separan de nosotros. Lo que destaca es más bien una mirada del paisaje urbano de Rosario o de Buenos Aires –en Oscar Taborda (Rosario, 1959)[4], Martín Prieto (Rosario, 1961), Daniel García Helder, Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968), Juan Desiderio (Buenos Aires, 1963), Fabián Casas (Buenos Aires, 1965) o Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967) o del rural del interior del país en Osvaldo Aguirre (Colón, provincia de Buenos Aires, 1964): una cierta voluntad descriptiva que está más cerca de lo pictórico que de lo musical. Una vez más: lo sublime, si aparece, sólo lo hará en la contemplación de lo degradado, lo gris. El mundo y la lengua se rebajan paralelamente: lo que hay es «estiércol», «mierda», «cagarse a trompadas», «caras pozeadas de viruela», «un chorro de mucosa», «negras aguas drogadas», «zanjas», «fábricas humeantes», «moscas», «una cabeza de perro», «un gordo transpirado», «una mañana hepática», un «infecto lupanar» ... o, a lo sumo, como el título de un poema de Helder, «Un paredón que tape esta basura». Si ya nos traía reminiscencias expresionistas aquel deambular por la ciudad –como Alfred Döblin por Berlín– a la caza de lo que Helder denomina, en su poema, «tomas para un documental» no nos sorprenderá esta nueva coincidencia: la permanente recurrencia a las palabras «bajas».

[2] *Por supuesto, esta adscripción no puede hacerse sin señalar al mismo tiempo las diferencias. Delfina Muschietti escribe: «No hay división [en los poetas del noventa] entre la alta cultura y la cultura de masas en el trabajo del poema; pierden su diferencia, su partición. Esto sucede porque los jóvenes del noventa tienen una relación con la cultura de masas muy diferente a la que se tenía en los setenta. Entonces se podía trabajar con la cultura de masas, pero con una distancia operacional, con un esfuerzo por incorporarla. En cambio, en el texto de un joven de los noventa, puede aparecer,* naturalmente, *una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop» (en* El Cronista, *27 de septiembre de 1996). Martín Prieto y Daniel García Helder en «Boceto Nº 2 para un... de la poesía argentina actual»* (Punto de Vista, *n.º 60, abril de 1998) llegan al extremo de considerar el coloquialismo como «un vicio estetizante» al que «casi nunca recurren» los poetas de los noventa. Y agregan: «Si muchas cosas llegan a los 90 desde el 60 no lo hacen sin una serie de modificaciones. La idealización del barrio, del pobre, de la mujer, de su cuerpo amado, del padre, de la causa justa, etc. fueron notas más bien comunes en las poéticas del 60. En las de ahora no hay, previsiblemente, ningún tipo de idealismo; la piedad y el pudor no cuentan para nada, se las sabe por demás agentes de restricción a todos los niveles. (...) Podría agregarse que esta mirada vagamente antiprogresista es a su vez un lugar común de los 90».*

[3] *En lo que se ve, por lo demás, el movimiento pendular de estas sucesivas atracciones y repugnancias: «la poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido», escribe Roberto Echavarren en* Trasplantinos *(1991).*

[4] *Para los títulos de las publicaciones de los poetas citados en este trabajo, véase la bibliografía, al final del mismo.*

III. El hilo de platino

El poema es, así, transemiótico: transcribe un orden visual, sin melancolía, sin repugnancia moral ni estética. El poema vuelve a la historia, a la Historia; la subjetividad del poeta se diluye en el paisaje o en la masa. Se trata de una poesía «objetivista» concebida como una corriente que, nacida con el romanticismo, recorre la poesía de los dos últimos siglos. Para no abundar en citas, recurrimos a una de sus mejores definiciones: en «Tradición y talento individual» (1917), T.S. Eliot propone la idea de que el poeta debe ser como el filamento de platino que cataliza la combinación de los gases para formar el ácido sulfúrico: «La combinación se verifica sólo en presencia del platino, y sin embargo en el ácido que se ha formado no hay trazas de platino, ni tampoco el filamento se ve afectado por el proceso: ha permanecido inerte, neutral, inmutable. La mente del poeta es como ese hilo de platino».

El objetivismo tuvo un importante arraigo en Estados Unidos, desde donde se difundió al resto del continente americano. Incluso un poeta tan aparentemente alejado de esta tendencia como Pound declaró en una entrevista: «Yo quería que los *Cantos* fueran históricos, no una obra de ficción». En los *Cantos* encontramos los fragmentos de un aparato erudito o, como escribe Octavio Paz: «Pound, William Carlos Williams y aun Crane son el reverso de esa promesa [la de Walt Whitman]: lo que nos muestran sus poemas son las ruinas de ese proyecto (...) las grandes ciudades norteamericanas y sus arrabales son las *ruinas vivas del futuro*». La influencia de los objetivistas norteamericanos, sobre todo la de William Carlos Williams, es perceptible en muchos de los poetas jóvenes de Argentina[5]. Pero no hay en ellos, como decía Eliot de *Ulises*, una «profecía del caos»; hay, más bien,

[5] *En la transmisión del objetivismo en Argentina, y en general de los más importantes poetas norteamericanos del siglo, como el propio Williams, Wallace Stevens, Pound y Eliot, es fundamental la labor de Alberto Girri (Buenos Aires, 1919-1991), no sólo como traductor y ensayista, sino en su vasta obra poética. La singularidad de su poesía radica justamente en haber tratado las más diversas cuestiones estéticas y metapoéticas sin salirse del terreno de una lengua cuasicoloquial o periodística. Toda la obra de Girri está recorrida por la voluntad de apartarse de cualquier florilegio verbal, casi se diría de invertir las proporciones tradicionales en la poesía en lengua castellana, es decir poner un exceso de concepto en una forma y un lenguaje estrecho y más bien seco. Girri sería, así, uno de los nombres poco frecuentes en las declaraciones de principios de los poetas jóvenes, pero no por ello menos esenciales en la conformación de su poética. La preocupación por el agotamiento de ciertas líneas poéticas originadas con el romanticismo, como la concepción del poema como una expresión de las vicisitudes del yo, atraviesa toda su obra: «Qué hacer/del viejo yo lírico, errático estímulo,/al ir avecinándose a la fase/ de los silencios (...)» («Preguntarse cada tanto», en* Quien habla no está muerto, *Buenos Aires, 1975). Ese agotamiento, ya no como preocupación sino como hecho consumado, es una de las premisas de las que parte el objetivismo.*

testimonio. No existe valor o sistema de valores con que contrastar la realidad; no existe sistema mítico frente a mera evolución narrativa. A diferencia de los objetivismos sublimes del siglo –Eliot y su idea de una sociedad cristiana, Pound y una cierta aristocracia del espíritu, Auden y su marxismo–, en esta poesía no hay nada que venga de fuera, no hay sustento para una lectura moral. De esta más o menos voluntaria indigencia, que es al mismo tiempo una superación de toda necesidad, se desprenden algunas de las virtudes y casi todas las limitaciones de los poetas jóvenes incluidos en la corriente objetivista.

La genealogía nacional de esta tendencia, por otra parte, pasa, como dijimos, por los poetas «coloquialistas» de los años sesenta, de la que Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927: «Cómo se pianta la vida/cómo rezongan los años/cómo se viene la muerte/tan callando»), Joaquín Gianuzzi (Buenos Aires, 1924: «Cualquier cosa menos las manos en los bolsillos,/el tabaco y la frase inútil, el razonamiento arruinado por la realidad,/ la dialéctica privada,/ contradecida por el trapo sucio en la cocina») o Juana Bignozzi (Buenos Aires, 1937: «sólo quedan estas representaciones limitadas a las que llamo/ pasión desgarro y llamaré muerte/me acaban de presentar un panorama desconocido:/ el escenario intacto y perenne de mi juventud terminada.») son sus representantes más reivindicados por los poetas de los noventa, en detrimento de otros considerados quizás excesivamente «líricos» o «cultos», como Juan Gelman[6]. Como ellos hace treinta años, los de hoy ensayan un tono deliberadamente menor: les atraen más las parciales imágenes cotidianas que la metáfora totalizadora, la descripción de lo fútil y provisorio que el verso «memorable».

Consecuencia de estas opciones es una poesía prosaica, en el límite inferior del versolibrismo, escrita en una lengua que incorpora lo coloquial y los *clichés* hasta sus grados más bajos («Cuando al primo Tito/lo tiró un caballo/la tía Consuelo quedó/culo al norte», escribe Osvaldo Aguirre, y Juan Desiderio, en la «La zanjita»: «sacá lo hueso de poyo»/[...] «Vó te quedá/vó te vá al cielo.» En diversas ocasiones, como en ésta de Desiderio, y en el mencionado *Tomas...* de Helder, el poema alcanza perspectiva y extensión narrativas, llegando incluso a convertirse en una especie de novela versificada, como en *40 wats*, de Oscar Taborda y en *Punctum*, de Gambarota.

[6] *Es probable que la compleja evolución poética de Gelman sea difícil de reducir a una línea nítida, capaz de poner su nombre en la lista de los más o menos combativos emblemas de las nuevas generaciones. Sólo así puede explicarse la poca atención que últimamente se presta a la obra de Juan Gelman, cuya altura e importancia no pueden ignorarse en ningún panteón de la poesía argentina actual.*

Objetivismo y prosaísmo convergen; en la presentación del dossier que la revista *Diario de poesía* –en torno a la cual se nuclean casi todos los poetas jóvenes a los que nos referimos en este trabajo– dedicó a Joaquín Gianuzzi (Buenos Aires, 1924), Daniel García Helder escribió: «Hay una obra poética, más estrictamente una obra escrita en verso, en cuya rúbrica se manifiesta, nítido, el nombre de Joaquín O. Gianuzzi». La distinción no parece ingenua: tradicionalmente, la crítica trata de «versificador» al pretendido poeta que no llega a serlo. Un verso, por más malo que sea, es una realidad empírica; lo poético, en cambio, es una esencia, una abstracción, cuya adjudicación a una determinada obra implica un juicio de valor. Cuando Helder prefiere hablar, respecto de uno de sus maestros, de «una obra escrita en verso» antes que de una «obra poética» resume con eficacia buena parte de la poética suya y de varios de sus compañeros de generación.

IV. Oposiciones con matices

Debemos establecer aún otra diferencia entre objetivismo y neobarroco. Éste fue un movimiento que abarcó a toda Hispanoamérica y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional y aun lingüístico: su animador esencial fue el cubano radicado en París, Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937-París, 1992), quien erigió al argentino Arturo Carrera en «el heredero (...) de *Orígenes*», la revista epónima del grupo de intelectuales nucleados en torno a Lezama Lima. Pero también habría que citar a los uruguayos Roberto Echavarren (Montevideo, 1944), que por entonces vivía en Nueva York, y Eduardo Milán (Montevideo, 1952), asentado en México; al cubano José Kozer (La Habana, 1940), también residente en Nueva York, y al argentino Néstor Perlongher (Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1949-San Pablo, Brasil, 1992), quien escribió en Brasil la parte más importante de su obra[7]. El objetivismo de los noventa, en cambio, tiene un acento marcadamente nacional, cuando no nacionalista. Los poetas reunidos en torno al *Diario de Poesía* difícilmente reivindican en el núcleo duro de su genealogía a algún autor que no sea argentino; por otra parte, casi ninguno de ellos vive fuera del país[8].

[7] *Otros nombres de importancia de la poesía neobarroca en Argentina son Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain y Emeterio Cerro.*

[8] *En el mencionado «Boceto nº 2 para un ... de la poesía argentina actual», un trabajo que es al mismo tiempo una evaluación y un programa –de allí, supongo, los puntos suspensivos de su título–, Prieto y Helder, tras señalar lo arbitrario de todo recorte que fije un determinado «panorama», anuncian: «Por lo tanto, vamos a circunscribir la extensión de nuestras consideraciones a ciertos motivos temático-formales en las obras de unos cuantos autores nuevos, en*

Sin embargo, incluso si seguimos observando el cuerpo de la poesía argentina contemporánea sin movernos de la perspectiva de los noventa, es imprescindible hacer ahora algunas matizaciones en nuestra propuesta de oposición objetivismo/neobarroco. En primer lugar, porque el neobarroco abarcó a poetas de una tan amplia variedad estilística y temática que en muchas ocasiones se tiene la impresión de que esa denominación se refiere antes a un corte generacional o a la contemporaneidad en la publicación de los libros que a cualquier forma de credo poético compartido; lo cual convertiría en un gesto más bien vacío la impugnación del neobarroco en bloque. En segundo lugar, porque es justamente a través de sus resonancias en los poetas de los noventa que figuras esenciales del neobarroco como Arturo Carrera y Néstor Perlongher adquieren su definitiva envergadura, su «consagración».

A partir de su prematura muerte, Néstor Perlongher empezó a ocupar un lugar insustituible en la poesía argentina contemporánea; se dio la paradoja de que sus libros, prácticamente inhallables por haberse publicado en tiradas de unos pocos cientos de ejemplares, pasaron a ocupar el centro del debate acerca de la poesía argentina contemporánea, con simposios, conferencias y volúmenes tales como *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997) de Nicolás Rosa y *Lúmpenes peregrinaciones* (1996), de autores varios. Parte de esa paradoja la elucida Rosa: «la corporatividad reglada del canon de la literatura argentina lo convierte [a Perlongher] en un excéntrico (...)»[9]. Homosexual «militante» y con una imagen de poeta un poco a la usanza del malditismo rimbaudiano, Perlongher, que se autoexilió en Brasil en los años setenta, escribió en una lengua en la que el vocabulario culto, de resonancias gongorinas, se carnavaliza con términos domésticos, barriales, y se deja contaminar por el portugués (el *portuñol*, como lo llamaba él). A Perlongher se debe el famoso rebajamiento paródico del rótulo de «neobarroco» a «neobarroso»; es decir, un barroco que asume su parte *kitsch*, o como también lo llamó él: «un barroco cuerpo a tierra». Escribió poemas de la dimensión de «Cadáveres», incluido en *Alambres* (1987), visión esperpéntica del terror que la dictadura militar impuso en Argentina: «Bajo las matas/En los pajonales/Sobre los puentes/En los canales/Hay cadáveres (...).»

En una de las últimas entrevistas que le hicieron, Perlongher declaraba: «... se trata de jugar con ciertas cosas del habla popular. En «Cadáveres»

su mayoría residentes en Capital Federal, a los que llamaremos por comodidad «poetas del 90» o «poetas recientes» (...).»

[9] *Y también: «Si el museo de la literatura argentina es un Panteón Nacional (...) presidido por Borges, sostenido por la columna dórica de Macedonio Fernández y coronado por la cariátide de Don Adolfo Bioy Casares, Perlongher es un ladrón de cadáveres que intenta ocultarlos en la margen izquierda del río color de león.»*

eso está muy claro, y esa especie de fragmentos prosaicos descolgados serían parte de ese juego. A mí se me ocurre que uno puede, en cierta disposición de creación poética, arrastrar cualquier tipo de referentes; y que en ese caso el efecto poético estaría dado más por un trabajo de montaje y deconstrucción que en la propia intimidad de las palabras; en este caso lo que vale no es la sonoridad o el sentido de una palabra (...) bella sino su posición en un fluir». La poética neobarroca es imposible de entender sin Perlongher –entre otros muchos ejemplos, digamos que es uno de los tres poetas representados en uno de los manifiestos *a posteriori* del neobarroco, la «muestra» *Trasplantinos* (1991), de Roberto Echavarren–, pero su gesto irreductiblemente provocativo, su lengua llena de escatología y erotismo crudo, su «juego» con el habla popular lo convierten en uno de los claros antecedentes de los objetivistas de los noventa.

Arturo Carrera (Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires, 1948) es otra de las referencias irrecusables de la poesía argentina actual. Aunque, como dijimos, Sarduy[10] lo convierte en discípulo «sin contacto en el tiempo ni en el espacio» de Lezama Lima, la poesía de Carrera es de una singularidad difícil de adscribir a una poética común. Poesía obsesivamente narcisista, permanente reescritura de una novela familiar, se hace espira en torno al mito de la infancia como momento seminal de toda «producción». El tono de Carrera parece más cercano, en todo caso, al de Juan L. Ortiz (Puerto Ruiz, 1896-Paraná, 1978). Y si hablamos aquí de genealogías, de puentes entre el pasado y lo que apenas empieza a tramarse, debemos decir que a través de Carrera[11] se consagra definitivamente en Buenos Aires la poesía de Ortiz –más que su «figura», ya venerada como un pintoresco *gurú* por poetas de las generaciones anteriores, como algunos miembros del grupo Poesía Buenos Aires. Más de 1.100 páginas tiene la *Obra completa* de Juan L. Ortiz (que puso un título unitario a su enorme producción: *En el aura del sauce*), publicada hace muy poco, en 1996, y en cuyos prólogos, dos de los principales exponentes del objetivismo de los noventa, Martín Prieto y Daniel García Helder, lo erigen en uno de los maestros esenciales; los títulos de esos trabajos son ya suficientemente elocuentes: «*En el aura del*

[10] *En otra célebre sentencia, Sarduy, durante una estadía en Buenos Aires, obrando como una suerte de maestre emanador de jerarquías, afirmó: «Carrera es a mí lo que yo soy a Lezama lo que Lezama es a Góngora lo que Góngora es a Dios».*

[11] *La influencia de Carrera es evidente en varios de los poetas más jóvenes de la Argentina, dentro de un amplio espectro. Por lo demás, el interés del propio Carrera por las nuevas generaciones queda demostrado en su labor como antólogo y prologuista de la muy recomendable antología virtual* Monstruos, *que incluye a «37 poetas argentinos menores de 37 años» y que puede leerse actualmente en la página web del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires: http://www.icibaires.org.ar*

sauce en el centro de una historia de la poesía argentina», el de M. Prieto; «Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave», el de García Helder.

El nexo, la continuidad de esa línea que une a Ortiz con Carrera y a éste con los objetivistas, más allá de las notorias diferencias estilísticas entre todos ellos, estaría en la intención de darle al poema un carácter marcadamente narrativo. Esta línea tiene un punto nodal en «Gualeguay», un poema de 600 versos de contenido autobiográfico, en el que Ortiz define además sus preocupaciones por lo que Prieto denomina «el poeta en la sociedad»[12]. Por otra parte, el carácter narrativo de la poesía de Ortiz está consciente y deliberadamente presente en la producción de Juan José Saer, conocido sobre todo como novelista, pero al que varios de los poetas de los noventa reivindican en su faz de poeta. La poesía de Saer se ha publicado, a lo largo de diversas ediciones aumentadas, bajo el significativo título de *El arte de narrar*[13].

En fin, para completar el panorama de los poetas de la generación anterior, es decir los que hoy tienen en torno a cincuenta años, cuya presencia es visible a través del cristal de la generación más joven, hay que mencionar a Daniel Samoilovich (Buenos Aires, 1949)[14]. En 1987 Samoilovich fundó la revista *Diario de Poesía*, que continúa dirigiendo hasta hoy y que se convertiría en el foro principal de la difusión de la nueva poética objetivista en argentina. Sus diferencias son notorias con García Helder y, aún

[12] *Ortiz encontraba en Raúl González Tuñón –otro de los clásicos en el panteón de los noventa– una de las figuras esenciales de la poesía argentina en ese sentido.*

[13] *La imbricación entre poesía y prosa, que rompe con la tradicional oposición o polarización entre ambas, es consustancial al objetivismo. En este sentido, podría figurar en el pórtico de esta poética la famosa* boutade *de Pound según la cual el mejor poeta del siglo XIX habría sido Flaubert. En* Diario de un libro *(1972), Alberto Girri escribe: «Las virtudes de la prosa, desnudez, economía, eficacia, fijarlas asimismo como metas del poema. Reconfortante autenticidad de la prosa, aligerando de divagaciones cualquier tentativa de poema, advirtiéndonos indirectamente que el poema es, además de objeto, experiencia de la voluntad de verdad.» Según Martín Prieto* (Diario de poesía, *n.º 18), estas palabras valen más para los poemas de Joaquín O. Gianuzzi que para los del propio Girri. Debo mencionar, en fin, un artículo de Daniel García Helder («El neobarroco en Argentina»,* Diario de Poesía *n.º 4, 1987) que podría tomarse como un hito en el rechazo del neobarroco y la emergencia de la nueva tendencia objetivista; tras citar una vez más a Pound («La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades»), Helder escribe: «Los que nos apoyamos en esta sentencia (...) no apreciamos, obviamente, [las] obras del neobarroco, expresivas, ricas en especies y artificios, en fin: deliberadamente barrocas. (...) Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos de lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión (...). Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieran transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que se intenta decir.»*

[14] *Además de su propia obra poética (véase en la bibliografía), Samoilovich ha traducido a numerosos poetas anglosajones y a Horacio; su profusa labor como crítico y como periodista cultural se ha publicado en diversos periódicos y, sobre todo, en la revista* Diario de poesía.

más, con poetas más jóvenes como Santiago Llach o Santiago Vega; en Samoilovich la realidad *todavía* incluye al arte (sobre todo a la pintura, referencia esencial en su poesía) y su verso se deja imantar por los ecos de poetas finamente paródicos, como Montale o Auden. Como en ellos, su mirada está siempre atenta al paisaje, nunca se deja tentar por las abstracciones ni por ninguna *maniera* del gongorismo. Escribe Daniel Freidemberg: «El pensamiento, en el sistema objetivista de Samoilovich, es un objeto, tanto como los cascos de los barcos en la bahía, las opiniones de los críticos de Manet o la fijeza de la mirada de la lechucita sorprendida en el espinillo». Y también, mostrando la singular proximidad de Samoilovich a la generación más joven: «Aun conociendo la insalvable grieta entre el lenguaje y las cosas, y con plena conciencia de la imposibilidad de «ceñirse» al objeto o «traducirlo», no conviene soslayar la importancia que en ese entonces [a finales de los años ochenta] comenzaba a tener la presencia de objetos en los poemas de Samoilovich, Luis Tedesco, D.G. Helder o Martín Prieto (...)»[15]. Beatriz Sarlo, por su parte, supo ver en 1984, en el prólogo a *El mago*, algunas de las características que definirían toda la poesía de Samoilovich: «(...) comienza con una cierta distancia fría, desmenuza el argumento, sale al cruce de las objeciones que puedan levantarse y, cuando parece que todo está a punto de terminar, pega una vuelta, dispara hacia aquello que estaba oculto en las premisas, hace girar una palabra y con ella todo el discurso».

V. Los consagrados y la estrategia del olvido

Hemos dicho que de las generaciones anteriores los poetas de los noventa rescatan a Raúl González Tuñón, a Juan L. Ortiz, a Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi y Juana Bignozzi (no casualmente, estos tres últimos, pertenecientes a los sesenta, han sido objeto de dossiers monográficos en *Diario de poesía*). Mención aparte merece Ricardo Zelarayán (Paraná, 1927), un auténtico *raro* de la poesía argentina, cuya figura adquiere ahora una dimensión que nunca antes había alcanzado: muchos de los jóvenes objetivistas lo invocan como uno de sus maestros, y seguramente no es casualidad que en 1997 se reeditara *La obsesión del espacio*, libro publicado en 1972. La poesía de Zelarayán es una especie de neogauchesca paródica, tan abarcadora y ecuménica como la de Whitman, pero cuya acumu-

[15] *Cfr. Daniel Freidemberg, «Estudio preliminar» a* Rusia es el tema, *antología poética de Daniel Samoilovich con que abrió la colección Poetas de hoy, de la editorial Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1996.*

lación se hace por sistema surrealista: un detalle lleva a otro, y en la ilación el lenguaje campestre de la provincia argentina abarca a René Descartes e insólitas incrustaciones de lacanismo («no existen los poetas, existen los hablados por la poesía», reflexiona mientras come en una pizzería y escucha a hurtadillas la conversación telefónica del cajero) y el tango requiere la presencia de Lautréamont, «que como buen franchute es uruguayo/y si es uruguayo es entrerriano» (es decir, de Entre Ríos, la provincia natal de Zelarayán, limítrofe con Uruguay). Además, habría que apreciar en él una apropiación no parecida a ninguna otra del humor metafísico de Macedonio Fernández, como en el poema titulado «A la que no fue, pero pudo ser, la hasta ahora siempre ausente», o en estos versos de «Una madrugada por día»: «Y yo visito una fábrica de encendedores perdidos./(Hoy no sólo se fabrican objetos para tener sino también/objetos para perder.)/ Pero los encendedores perdidos/no hablan con los paraguas perdidos.» Zelarayán imposta una voz de hombre del interior que, forzado a vivir en Buenos Aires, detesta a los porteños, a los que juzga ignorantes y prepotentes; y a cada paso quiere burlarse de los poetas, sean líricos o comprometidos: «No creo en la poesía cantada ni recitada. (No creo en el café concert para desculpabilizar empresarios izquierdistas.) La poesía debe leerse. La única poesía que no se lee es la de los actos y palabras que se proponen ser poéticas.»

Ahora bien, dentro del sistema de consagraciones y condenas que constituyen las literaturas nacionales, hay algunos olvidos no menos voluntarios que la memoria proustiana. El crítico se siente tentado a leer toda la poética objetivista justamente como un intento de fundar un sistema de la poesía argentina que excluya por completo la figura de Jorge Luis Borges. Es cierto que la losa borgeana es mucho más pesada en la prosa que en la poesía; es difícil leer a un narrador o a un ensayista rioplatense de las últimas generaciones cuya prosa no esté viciada de borgeanismo en mayor o menor grado. Sin embargo, la impregnación de lo que podríamos denominar la ideología literaria de Borges, ese imaginario por el cual se hace difícil escribir en Argentina sin sentir la voz del «maestro», invadió desde los años setenta el entero campo de las letras en Argentina. En este sentido, lo provocativo de los poetas de los noventa, desde la reivindicación de la «poesía peronista» de Lamborghini hasta la visión de un Buenos Aires severamente desmitificado y captado en sus aspectos más brutales y guarangos, sería un gesto de nítida raigambre antiborgeana. Creo que la motivación es doble: por un lado (la parte consciente), deliberada provocación: sacarle la lengua a la «cultura oficial» o bienpensante; por el otro (la parte inconsciente) la única forma de quitarse de encima la losa borgeana consiste en

mirar completamente para otro lado: llevar la literatura más allá de los límites de la biblioteca, hacerla chocar –sin amortiguación de enciclopedias ni moldes retóricos– con el lunfardo y el choripán.

De los otros poetas consagrados que se encuentran hoy en una cierta penumbra habría que nombrar sobre todo a los grandes surrealistas del país: Enrique Molina (Buenos Aires, 1910-1997) y a Olga Orozco (Toay, provincia de La Pampa, 1920). Esta poesía, construida en base a largas digresiones metafóricas y a intensas imágenes oníricas, se encuentra en el polo opuesto de la poética del objetivismo[16]. En fin, otra herencia tal vez excesivamente arrumbada es la de Oliverio Girondo. Acaso porque su nombre fue referencia permanente para algunos neobarrocos argentinos, los poetas del noventa suelen ignorarlo por completo, sin advertir que en la agudeza de su mirada, en la singularidad de su vínculo con la tradición de la lengua y, sobre todo, en la arrasadora minuciosidad de su búsqueda formal hay una fuente aún por explotar para las nuevas generaciones de poetas argentinos.

Bibliografía

AGUIRRE, Osvaldo: *Las vueltas del camino* (1992); *Al fuego* (1994).

BIGNOZZI, Juana: *Mujer de cierto orden* (1967); *Regreso a la patria* (1989); *Interior con poeta* (1993); *Partida de las grandes líneas* (1997).

CARRERA, Arturo: *Escrito con un nictógrafo* (1972); *Momento de simetría* (1973); *Oro* (1975); *Ciudad del colibrí* (1982); *La partera canta* (1982); *Mi padre* (1983); *Arturo y yo* (1984); *Animaciones suspendidas* (1986); *Ticket para Edgardo Russo* (1987); *Children's Corner* (1989); *Negritos* (1993); *La banda oscura de Alejandro* (1994) y *El vespertillo de las parcas* (1997).

CASAS, Fabián: *Tuca* (1990); *El salmón* (1996).

CERRO, Emeterio: *La barrosa* (1982).

DESIDERIO, JUAN: *Barrio trucho* (1993)

GAMBAROTTA, Martín: *Punctum* (1995).

GARCÍA HELDER, Daniel: *El faro de Guereño* (1990); *El guadal* (1994).

[16] *Todo panorama más o menos ecuánime de la poesía argentina actual debería incluir aún otros muchos nombres que aquí se han quedado sin espacio, sobre todo de aquellos poetas cuya obra sigue aún en evolución, como el ya mencionado Juan Gelman* (Incompletamente *es de 1997). Muy lejos de toda pretensión de ser exhaustivos, podemos nombrar a Diana Bellesi, Tamara Kamenzain* (Tango bar, *su último libro, es de 1998) o Jorge Ricardo Aulicino. En fin, recientemente se ha publicado* De fascinatione *(Universidad Iberoamericana/Artes de México, México D.F., 1997), un extraordinario libro de Aldo Oliva (Rosario, 1967), uno de los grandes poetas «escondidos» de la Argentina.*

GELMAN, Juan: *Cólera buey* (1965), *Hechos y relaciones* (1980), *Si dulcemente* (1980), *La junta luz* (1985), *Com/posiciones* (1986), *Interrupciones I* (1986), *Interrupciones II* (1988), *Salarios del impío* (1993), *Dibaxu* (1995), *Incompletamente* (1997).

GIANUZZI, Joaquín O.: *Contemporáneo del mundo* (1962); *Señales de una causa personal* (1977); *Principios de incertidumbre* (1980); *Violín obligado* (1984).

KAMENSZAIN, Tamara: *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango bar* (1998).

LAMBORGHINI, Leónidas: *Las patas en las fuentes* (1965); *El solicitante descolocado* (1971; reeditado en 1990); *Partitas* (1972); *Eva Perón en la hoguera* (disco con el poema recitado por Norma Bacaicoa con música de Dino Saluzzi; 1973); *Circus* (1986); *Odiseo confinado* (1992).

PERLONGHER, Néstor: *Austria-Hungría* (1980), *Alambres* (1987), *Hule* (1989), *Parque Lezama* (1990) y *Aguas Aéreas* (1991).

PICCOLI, Héctor A.: *Si no a enhestar el oro oído* (1984); *Filiación del rumor* (1993).

PRIETO, Martín: *Verde y blanco* (1989); *La música antes* (1995).

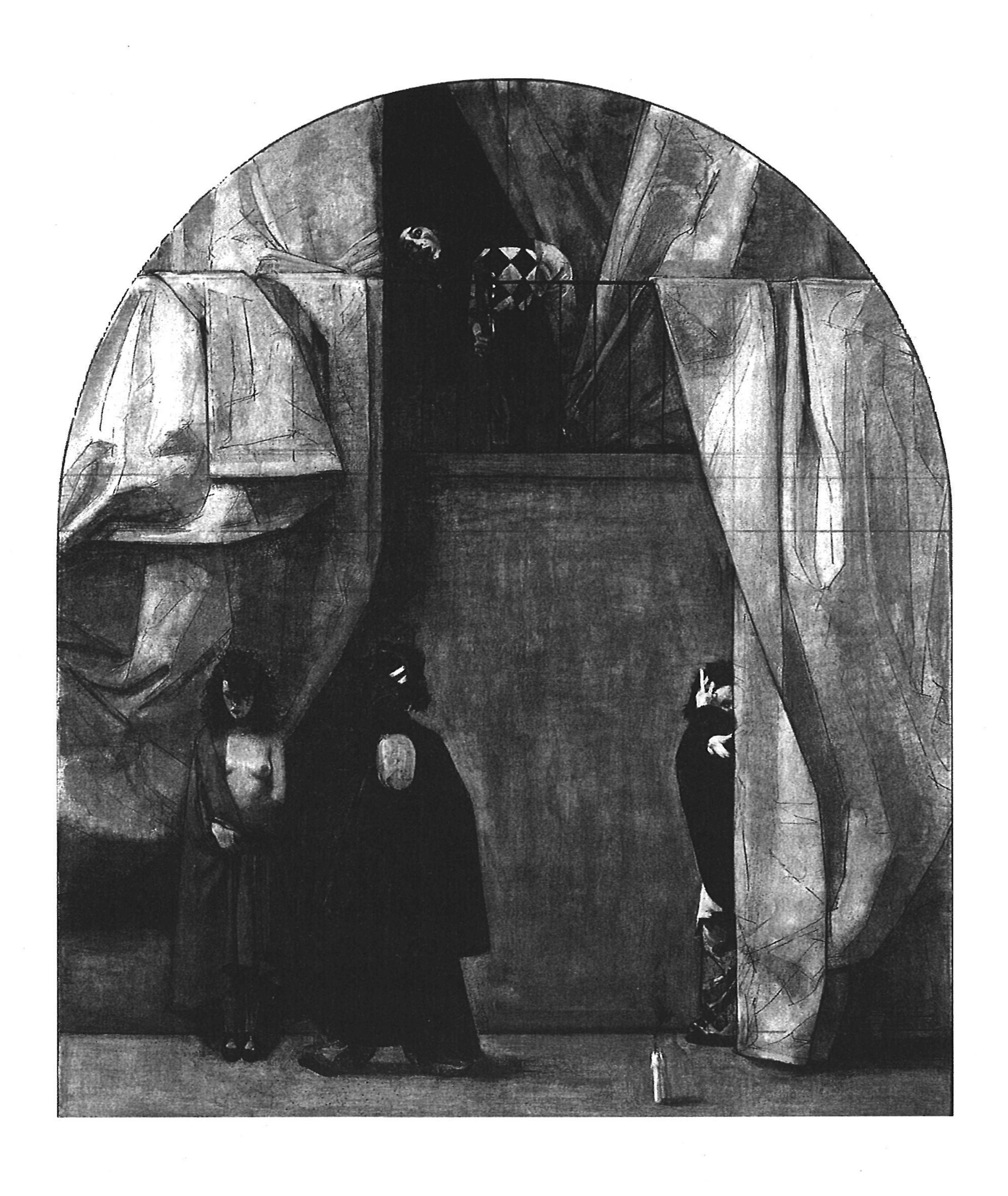
RUBIO, Alejandro: *Música mala* (1997).

SAER, Juan José: *El arte de narrar* (1988).

SAMOILOVICH, Daniel: *Párpado* (1973), *El mago* (1984), *La ansiedad perfecta* (1991), *Hidrografías* (1996) y *Superficies iluminadas* (1996).

TABORDA, Oscar: *40 watts* (1993).

ZELARAYÁN, Ricardo: *La obsesión del espacio* (1972, reeditado en 1997).



Guillermo Roux: *Mujer y máscara,* 1994.
Témpera sobre tela, 145 x 118 cm.
Colección particular

El *ars ethica* de Rafael Cadenas

Ana Nuño

I

Rafael Cadenas (Barquisimeto, 1930) es un poeta casi del todo desconocido en España. La restricción que aporta a esta frase la cláusula adverbial es, en verdad, mínima: conocen en España la poesía de Rafael Cadenas quienes asistieron a su recital en la madrileña Residencia de Estudiantes, en el otoño de 1993, y los oyentes de sus recientes lecturas en Tenerife y Salamanca. Y, por descontado, no se ha publicado en España nada que se parezca a un estudio o análisis de su obra.

La ignorancia española de una de las voces poéticas más interesantes, coherentes y sólidas de Hispanoamérica no es un hecho, empero, sorprendente. Puede aún afirmarse que ese desconocimiento de una parte substancial –a veces simplemente la mejor– de la creación literaria en su propia lengua es ya una tradición de rancio cultivo entre los españoles. Cuando menos, desde que Rubén Darío se hiciera aplaudir antes en París que en Madrid. No cabe, pues, fingir sorpresa; sí, en cambio, constatar de nuevo una anomalía grave de la vida literaria española. España, que dejó hace un siglo de ser imperio; que desde mucho antes de 1898 fue un imperio arruinado, y que no ha sido, en estos dos últimos siglos y a diferencia de Francia o de Inglaterra, una potencia cultural, se ha permitido el lujo de actuar con soberbia y desdén imperiales, con aquel «desprecia cuanto ignora» que lamentaba el Machado de *Campos de Castilla*, de cara a lo que se ha pensado y escrito allende los mares en su propia lengua.

Esta situación no podía menos que agravarse durante los cuarenta años de contienda civil y larga paz de los cementerios. En 1960, cuando Rafael Cadenas publica *Los cuadernos del destierro*, el primer poemario que le valió celebridad, un joven Mario Vargas Llosa había ya pasado por Madrid y podido constatar, como recordará luego en sus memorias de candidato a presidente frustrado, que el terreno de la vida literaria española era más bien un erial. Conviene, así sea liminarmente, evocar estas cosas para ir situando una obra, la de Cadenas, que ofrece, de entrada, la paradójica singularidad de ser una de las más interesantes de la poesía contemporánea en

lengua española y de haber evolucionado fuera de todo contexto que no sea el muy estrecho y parco de la creación poética venezolana.

A diferencia de la argentina, la mexicana o la cubana, ésta ha ocupado insistentemente la periferia de los grandes movimientos o corrientes o tendencias americanas, y se ha mantenido alejada de lo que se hacía o debatía en Europa. No es éste el lugar para ensayar un repaso detallado del apartamiento, extrañamiento o alienación culturales de Venezuela, asunto éste que merecería un tratamiento exhaustivo y aparte. Sólo me permitiré la siguiente reflexión, a sabiendas de que, sin el sólido apoyo de una argumentación minuciosa, ha de quedar en afirmación categórica, en *vue de l'esprit*.

Venezuela es, muy por el contrario de lo que nos enseña la geografía, una isla. El siglo XIX, que en ese país empieza en 1811 con el desmantelamiento de la sociedad colonial y culmina en 1899 con la llegada al poder de Cipriano Castro, fue una sucesión ininterrumpida de guerras que anegó en sangre la sola idea de una convivencia civilizada. La primera mitad del XX quedó sellada por la larga dictadura de Juan Vicente Gómez, caudillo campesino y ni tan siquiera déspota ilustrado, que cerró el país a canto y lodo. Esos dos hechos trágicos –la descomposición de la sociedad civil, el apartamiento del país de la modernidad– han ejercido una influencia duradera en las mentalidades y la manera de situarse ante el mundo de la mayoría de los venezolanos. Influencia que la ineficiente, corrupta democracia de estos últimos cuarenta años no ha permitido contrarrestar debidamente. Venezuela es, por estas razones y otras que, de nuevo, convendría analizar en detalle, un país cuyos habitantes se han acostumbrado a vivir al margen, aislados y ensimismados. De ahí la imagen isleña.

Esta condición de apartamiento ha tenido unas muy nefastas repercusiones, sobre todo, en el desenvolvimiento de su vida literaria. Nadie ignora que el aire que ésta respira y le permite vivir es el intercambio en todas sus formas: el diálogo, el debate, la controversia, la polémica, el ejercicio sin cortapisas de la crítica. El escritor se hace en una constante interpelación a quienes le han precedido y a quienes le acompañan en vida. En Venezuela, la relación de los escritores con la tradición es, desde la independencia y el abrupto divorcio de España, por lo menos problemática, y el contacto con los coetáneos, más allá del escaso círculo de conocidos paisanos, esporádico, azaroso, casi siempre involuntario.

Es preciso, creo, tener muy presente este contexto general a la hora de valorar el interés y la especificidad de la obra poética de Rafael Cadenas. A diferencia de Vicente Gerbasi, cuya escritura elegíaca surge de la necesidad asumida por el poeta de instalarse en el territorio que media entre unos orígenes foráneos y lejanos y la masiva, espléndida, misteriosa pre-

sencia de la naturaleza venezolana, Rafael Cadenas no cultiva la rememoración y la nostalgia. Desde *Los cuadernos del destierro* (1960), el poeta busca menos «declarar su nombradía» que desbrozar un terreno previamente acotado por otras voces. Los treinta y un poemas en prosa que componen este libro inaugural[1] pueden leerse como el minucioso, pormenorizado informe de un viajero que, antes de zarpar y emprender una larga travesía, hiciera un repaso a lo que hasta ese entonces han sido sus pertenencias. *Los cuadernos* es, desde este punto de vista, la puesta en práctica del designio eliotiano: *set my lands in order*.

Curiosamente, no es ésta la lectura de *Los cuadernos* que ha prevalecido en Venezuela. Los admiradores de Cadenas han hecho de este poemario –y de la obra posterior del poeta, a pesar de haber transitado ésta por caminos alejados de aquella primera senda– una prolongación de los ecos rimbaldianos que a ratos anidan en la de José Antonio Ramos Sucre. En cuanto a sus detractores, que no abundan en Venezuela, también ellos insisten en leer en este poemario un vínculo con la escritura de las *Iluminaciones*, y denuncian en él un supuesto espléndido anacronismo. En ambos casos, *Los cuadernos del destierro* aparece como el breviario de una poesía rupturista y desafiante, en la que el yo lírico se exalta con la declaración airada de su diferencia y la asunción de su marginalidad como con un opiáceo. Aun Guillermo Sucre[2] recoge este lugar común cuando se refiere al «radicalismo» de Cadenas, si bien la lectura que el poeta de *En el verano todas las palabras respiran en el verano* propone de la obra de Cadenas hasta *Memorial* conduce a la postre al reconocimiento pleno de que nada hay más alejado de ésta que el espíritu transgresor.

De entrada, por consiguiente, la poesía de Cadenas se tiñe de mitos y malentendidos. Y qué duda cabe de que la «persona» mediante la cual se expresa el yo lírico en éste y en sus siguientes poemarios hasta *Amante* (1983) se preste a nutrirlos. Bastaría con citar pasajes de *Los cuadernos* y de *Falsas maniobras* (1966), *Intemperie* (1977), o *Memorial* (1977). Del primero, el célebre «introito», que todo venezolano culto conoce de memoria:

> Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor.

[1] *En 1946 aparece un librito de catorce páginas que, con el título* Cantos iniciales, *reúne los primeros poemas publicados por un jovencísimo Cadenas. Fuera de circulación desde hace muchos años, el lector interesado hallará una pequeña muestra en José Balza,* Lectura transitoria, *Caracas, Ediciones En Negro, 1973, p. 12-13.*

[2] *Cf.* La Máscara, la transparencia, *México, FCE (Tierra Firme), 1985, p. 304-308.*

> Pero mi raza era de distinto linaje. [...] De ella me viene el gusto por las alcobas sombrías, las puertas a medio cerrar, los muebles primorosamente labrados, los sótanos guarnecidos, las cuevas fatigantes, los naipes donde el rostro de un rey como en exilio se fastidia.

hasta la súplica a Proteo, que clausura las «Nupcias» de *Memorial*:

> Señor del cambio, hijo del mar, sacude las inmóviles aguas, muda el metal enfermo, convierte. Quítame de la detención. Hazme un nuevo rostro.
> No quiero que las manos perseguidoras me encuentren.
> Sin tu favor la tarea se vuelve interminable.
> En tus manos pongo mi destino.

Cadenas agota los registros de un yo lírico expansivo, pletórico, proliferante, hijo más o menos declarado de Whitman[3]. Es éste el primer rostro del poeta o, quizá convendría decir, la primera máscara. Que no tardará, por cierto, en provocarle una angustiosa sensación de impostura, de doblez. Y tengo para mí que la poesía de Cadenas comenzó a fraguarse precisamente en el momento en que ese yo lírico intuyó que la suntuosidad verbal con la que se arropaba escondía un peligro, quizá el mayor para el poeta: el peligro de perderse en el laberinto de la palabra. En su segundo poemario notable, *Falsas maniobras*, Cadenas dice de entrada este temor:

> Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. Fui sucesivamente, y sin que una cosa estorbara a la otra, santo, viajero, equilibrista.
> Para complacer a los otros y a mí, he conservado una imagen doble. He estado aquí y en otros lugares. He criado espectros enfermizos.
> [...]

En este poema aparece por primera vez delineado el núcleo de la escritura de Cadenas: la búsqueda de la unicidad, entendida no como coherencia ideológica o uniformidad, sino como correspondencia íntima de la palabra y la postura del poeta ante la vida. Como postura ética. *Falsas maniobras* marca esa inflexión, o el comienzo de esa inflexión en la obra de Cadenas. Es un libro agonístico, que pone de manifiesto la lucha del poeta por hallar el espacio más propicio a su voz. Una voz que acabará diciendo no a todo lo que ha sido y dicho, y que buscará situarse, en contraste con *Los cuadernos*, no ya en contraposición, sino en franca contra-

[3] *Cadenas ha traducido, entre otros autores, a Walt Whitman:* Conversaciones, *Caracas, Monte Avila (Memorabilia), 1994, y en más de una ocasión ha declarado su admiración por el poeta de Camden.*

dicción con su entorno. Esta búsqueda de la voz auténtica se prolonga en *Intemperie*, libro que concluye, en «Ars poetica», con la declaración angustiada de una búsqueda de autenticidad («Enloquezco por corresponderme») que se nutre de una sed de integridad, enunciada como una súplica:

> Que cada palabra lleve lo que dice.
> Que sea como el temblor que la sostiene.
> Que se mantenga como un latido.

La preocupación por la lengua justa, el decir recto es, a mi entender, el legado más apreciable de Cadenas. Es ella quien lo ha alejado de la gesticulación y el verbalismo, tan frecuentes en nuestra tradición poética. Pero esa preocupación ha dado pie también a malentendidos. Así, se ha glosado hasta la saciedad sobre el silencio[4] de Cadenas, sobre el hecho de que se negara a publicar durante los once años que median entre las *Falsas maniobras* (1966) y *Memorial* (1977). Junto con los ecos rimbaldianos, este es el otro pilar en el que se asienta el mito del poeta vaticinador que la crítica venezolana ha levantado en torno a la poesía de Cadenas. El silencio cultivado por Cadenas habría tomado cuerpo, además, en la escritura concisa, epigramática que se abre paso en su obra a partir de *Memorial y Amante* (1983). En realidad, Cadenas no ha dejado nunca de escribir, y su silencio circunstancial es la manifestación pública, visible (audible) de una desconfianza, de un recelo. Estamos ante un poeta que recela del lenguaje, de sus proteicos poderes, de su capacidad para decir y hacer decir cualquier cosa. No sólo en su poesía ha prendido esta reticencia; se ha expresado a menudo en entrevistas, en sus ensayos y diarios[5], con una lucidez desencantada que no hubiera desagradado a Karl Kraus, a quien Cadenas admira. «El lenguaje es la vía principal que utiliza la sociedad para perpetuarse en nosotros a través del condicionamiento», sostenía ante José Balza, y «El pensamiento ejerce una tiranía absoluta sobre nuestra vida»[6]. Desconfianza no amarga, sino fértil anunciadora de una lucidez frágil pero esencial, constitutiva, que hay que luchar por recobrar incesantemente:

[4] *Guillermo Sucre aborda la obra de Cadenas hasta* Memorial *en un apartado que lleva el título «La metáfora en silencio», donde propone asimismo una lectura de poetas tan disímiles como Cintio Vitier, Eugenio Montejo, Juan Sánchez Peláez, Homero Aridjis, Alejandra Pizarnik y Gonzalo Rojas, entre otros.*

[5] *Sobre todo en* En torno al lenguaje, *Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1989 y* Anotaciones, *Caracas, Fundarte, 1983, 1991.*

[6] *José Balza,* op. cit., *p. 30.*

Los que hacen las reglas
no quieren que hablemos
nosotros
sino
las palabras.
Desean
hacernos desaparecer
de la página;
pero no nos resignamos.
Somos viejos actores[7].

«He quemado las fórmulas. [...] Todo el arrasamiento ha sido para desplazarme, para vivir en otra articulación», escribe Cadenas tras aquellos once años de silencio. Desde entonces, la voz de sus poemas habla para decir la necesidad de una experiencia genuina, para exorcisar imposturas.

Esa experiencia es, para Cadenas, la del vínculo de la palabra con la realidad, vínculo insustituible no tanto porque permita nombrar verazmente el mundo («Lo que miras a tu alrededor / no son flores, pájaros, nubes, / sino / existencia. // No, son flores, pájaros, nubes», reza un poema de *Gestiones*), cuanto porque hace posible que la voz que lo enuncia sea el portavoz de un sujeto veraz. A diferencia de José Ángel Valente, poeta en quien la búsqueda de la palabra esencial es también ejemplar, Cadenas no propugna, sin embargo, la desnudez, el despojamiento –*die eigenlichste Armut*, la íntima pobreza de Meister Eckhart–, no proclama la necesidad del desierto como condición previa al surgimiento de la palabra más honda. El yo poético de Valente niega para afirmar, es expresión radical de aquel *intelligere incomprehensibiliter*, el entender incomprensiblemente de Nicolás de Cusa, de la *negative capability* de la que hablaba Coleridge, del «entender no entendiendo» de San Juan de la Cruz. En Valente, la palabra poética es el fruto de una tensión primigenia, fundacional, entre la nada germinativa y la palabra inaudible del origen. La búsqueda del yo poético de Valente es búsqueda del *Vor-Schein*, lo que aún no ha llegado a ser.

En Cadenas, en cambio, la palabra poética busca poner de manifiesto al yo poético mismo. En el poeta venezolano, el yo es punto de inflexión de un tú y un él, lugar de residencia, no ya de la «personalidad poética» –esa máscara entre máscaras–, sino de la diversidad de los puntos de vista que coexisten en el yo poético y que se trata menos de armonizar que de no traicionar. Lejos de ejemplificar una poesía del silencio, el yo poético de Cadenas parte de la constatación de la dispersión del ser (*Cuadernos del destie-*

[7] *«Al lector», en Rafael Cadenas,* Gestiones, *Caracas, Pomaire (La Diosa), 1992.*

rro), para posteriormente rechazar las trampas de la seductora diversidad (*Falsas Maniobras*) y desbrozar el territorio desde el que el yo sea capaz de dirigirse sin imposturas a un tú (*Intemperie* y *Memorial*), sin lo cual él mismo se agota en una incesante partenogénesis de máscaras. El yo poético ensaya, desde este punto de vista, un diálogo consigo mismo, que es la única vía para entablar una comunicación con el otro. En *Amante* (1983), que ha sido valorado distintamente bien como la manifestación más depurada de la *ars poetica* de Cadenas, bien como un momento atípico de su obra, alcanza Cadenas a objetivar esa división de las voces que lo atormenta desde sus inicios como poeta. *Amante* es, en efecto, atípico, en el sentido de que la unidad del libro viene dada por un referente exterior, un tema si se prefiere, así el poeta haya buscado y logrado en él rehacerlo a su modo. Es, además, el único de sus poemarios que ha sido de modo muy evidente moldeado, informado por sus lecturas de Jung. En este sentido, es un poemario ideológico o programático, como ideológico era, desde muy otros presupuestos y con un aliento poético indudablemente menor, el poema *Derrota* (1963).

Apreciable en *Amante*, y hasta cierto punto exigida por el «tema» del poemario, esa voz poética dialogante se ofrece diversa y abierta en *Gestiones*[8]. La «imagen doble», la división «en innumerables personas» que tanto temía el poeta de *Falsas maniobras*, se ha ido depurando en sosegada aceptación de una identidad múltiple pero reconciliada:

Tanteas
como ebrio
en la ruta del extravío
(así se llama
nuestro segundo nacimiento).
Ella nos conduce
fuera del mapa que trazamos.
Lo que vimos con duda
–descubrimos–
no lo podíamos separar
de nosotros.
También éramos eso.
La aventura
nos trajo
este bien: no ser dueños.

[8] *Ultimo poemario de Cadenas publicado hasta la fecha, obtuvo en 1992 el Premio Internacional de Poesía Pérez Bonalde en su primera edición.*

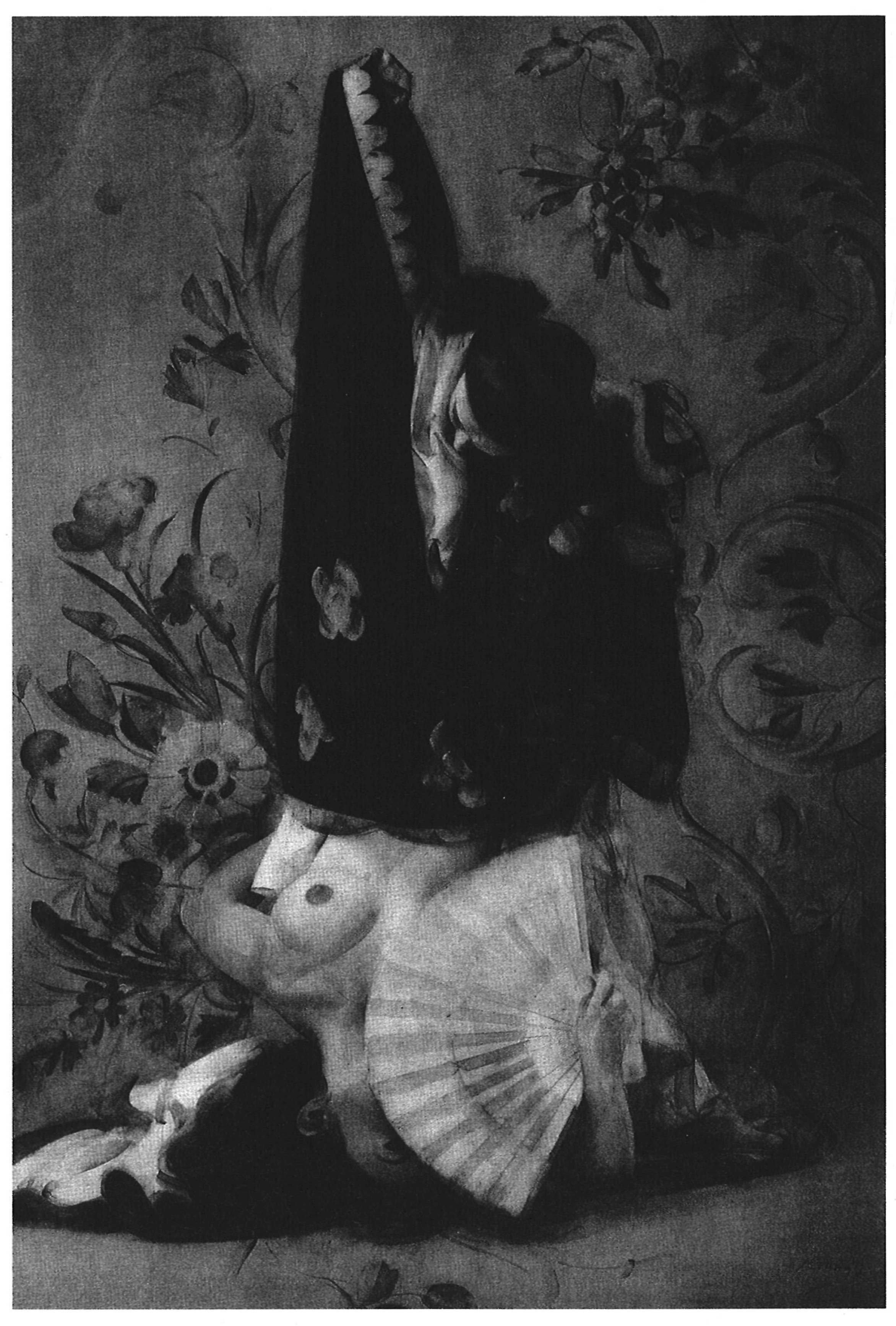
II

Esta lectura de la obra de Cadenas, atenta sobre todo a la elaboración del yo poético que en ella se manifiesta, deja de lado aspectos no menos importantes. La escritura de Cadenas, ya se insinuó antes, tiende a la parquedad y evita la ampulosidad y el verbo lujoso. Hay una palabra que el poeta acaricia, con su suave habla barquisimetana, y que regresa a menudo en sus escritos y conversaciones: la palabra «menesteroso». Hermoso vocablo que el uso ha emborronado con resonancias peyorativas. En la boca y la pluma de Cadenas, si no lo he leído u oído mal, es el epíteto que acompaña a la poesía. La poesía es menesterosa porque desdeña el poder; y ya sabemos lo íntimamente asociados que están poder y lenguaje. La poesía es el otro lenguaje, el otro del lenguaje, pues aspira a expresar lo que el lenguaje hace a un lado y aun maltrata: «una energía muy elemental, muy pura, muy libre, que no puede adaptarse a nada y que al buscar voz produce ese fracaso que es la poesía», decía Cadenas en 1969.

Del «poeta menesteroso» que es Rafael Cadenas cabría decir más cosas. Por ejemplo, la coherencia de su vida con su obra o, mejor dicho, con el yo poético que habita su obra. En sus lecturas, en sus conversaciones, en los cursos que imparte desde hace más de veinte años en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y en su manera de estar en el mundo, nada hay que desmienta o desentone con lo que ha publicado. Integridad y sencillez son las cualidades del poeta menesteroso. En el suplemento literario del diario *El Nacional*, uno de los beneficios que Cadenas esperaba de la poesía, hace ya treinta y dos años, era «poder caminar todavía con cierto decoro por una ciudad irremediable». Eso lo ha logrado plenamente, y no es poca cosa en una ciudad como Caracas, inhóspita, agresiva, doliente, o en esa otra urbe, sobrepoblada, estrepitosa y a menudo vana, que es también la literatura de nuestros días. Un último apunte sobre el hombre Cadenas. Es un ciudadano de a pie, en el sentido más literal de la expresión. En una ciudad invadida por autopistas y cegada por automóviles, Cadenas es un transeúnte amable. Nada más fácil que dar con él; basta con pasear por Sabana Grande o visitar la Escuela de Letras. Es, también, un hombre de diálogo, es decir, alguien que cultiva el arte de la escucha y que no se oye a sí mismo hablar.

Quizá sea esta, en definitiva, la mejor definición de su poesía: una poesía que sabe situarse en la escucha y evitar el ensimismamiento.

PUNTOS DE VISTA



Guillermo Roux: *El encuentro,* 1997.
Acuarela, 150 x 100 cm.
Colección Amalia L. de Fortabat

Ritos

Serge Fauchereau

Tras una etapa en la que fue profesor de literatura norteamericana en las universidades de Nueva York y Texas, Serge Fauchereau ha comisariado numerosas exposiciones e instituciones o museos como el Pompidou, la Kunsthalle de Bonn, el IVAM de Valencia, el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria o el Palazzo Grassi de Venecia. Entre sus numerosos libros se hallan Lecture de la poésie américaine *(1970).* Écrivains irlandais d'aujourd'hui *(1973),* Vingt mille et un jours *(en colaboración con Philippe Soupault), 1979. Entre los numerosos libros dedicados al arte se encuentran* Les peintres révolutionnaires mexicains *(1985),* Braque *(1987),* Arp *(1988),* Kupka *(1988),* Malévitch *(1991),* Mondrian et l'utopie néo-plastique *(1994),* Sur les pas de Brancusi *(1995). Otros libros suyos son* Fiction complète *(1983),* Philippe Soupault, voyageur magnétique *(1989),* Expositions & affabulations *(1992).*

Serge Fauchereau es un escritor cosmopolita, amigo de salirse de los cauces intelectualistas por los que se ha movido la literatura francesa desde Tel Quel. *Curioso de los diversos lugares que visita, irónico y con sentido del humor, sus textos constituyen una apuesta festiva, casi rabelaisiana, para transitar por el mundo.*

En su Expositions & affabulations *(1992) señala que «es preciso abolir toda presencia de la escritura en la lectura» de tal manera que cada lector pueda percibir un aire de familia en lo leído, como si se manifestase con sus mismas palabras. Así, Serge Fauchereau pretende acercarse a una frontera que está lejos del retoricismo intelectual o literario, según se hace evidente en las expresiones coloquiales, en el tránsito fugaz de la referencia más culta a la más cotidiana, en el recuerdo de canciones populares o de versos de Victor Hugo tan comunes como nuestro «Volverán las oscuras golondrinas». Sin embargo, esta actitud no conduce a alejarse de la orientación y de los riesgos de la modernidad, como suele acontecer en el panorama español, sino más bien a adoptarlos como principios insoslayables. La poesía no se halla en las academias, ni en las palabras, sino en las mil y una formas en que los vínculos entre la mirada, el deseo y el mundo, se entrelazan en fragmentos que se vuelven ágiles y traslúcidos a la vez como*

si todo el vértigo de lo real pudiese percibirse por la suma de sugerencias, de evocaciones, de instantes, de sensaciones, de recuerdos. En cierto modo puede decirse que Serge Fauchereau es un anotador de impresiones y un recolector de fragmentos. Y es como un autor de collages *capaz de extraer un fragmento de un cuadro del siglo XVI (de Joachim Beuckelaer, por ejemplo) y otros, de una visita a la ciudad de México o de una página de Malcom Lowry. No es extraño. El escritor francés ha dedicado algunos de sus libros y de sus reflexiones a artistas donde la práctica misma del* collage, *el deseo de atrapar hechos distantes y volverlos simultáneos, son esenciales. Pienso en los libros sobre Braque, sobre Arp, sobre Gerardo Rueda. Pienso en sus referencias a autores de* collages *tan singulares como Hannah Höch, Schwitters o Fahlström. Los trozos se eligen, se intercambian, se toman del suelo o del cielo, de una barra de neón o de los sueños más sublimes. Las piezas se hacen intercambiables. También Serge Fauchereau ha dedicado otras de sus obras a Malévich o a Mondrian, acaso los pintores más utópicos del arte moderno. Los fragmentos de Fauchereau, en este sentido, no conforman una poética que se aleja del instante en que se anota: tienen que ver con la revelación que opera ante el autor de un diario de viajes. Si el objeto es la poética, como diría Braque, los objetos son siempre diferentes, sometidos al instante y a las mil maneras en que pueden percibirse.*

Serge Fauchereau es también un escritor irónico, pero su ironía está cubierta de un humor que colinda con un buen saber vivir. El amor, la pasión o el deseo, pueden hallar sus altas cimas junto al mundo que nos envuelve. El amor más legendario puede ser tan sublime como un banquete. Amar y comer, como sabían Platón o Rabelais, van siempre unidos. «Yo también me comía lo mío», dice entre nosotros la avispada Lozana Andaluza. Habitar la frontera en que el amor o el erotismo, las piezas y los tesoros hurtados al arte y a la historia, se evocan entre la poire et le fromage, *entre uno y otro* souvenir, *en un itinerario por mundos distantes, entre Nueva York y Bruselas, entre México D.F. y Kaohsiung, etc. Habitar esta dilatada frontera puede verse desde una suerte de perspectivismo donde la percepción no elimina los secretos, los recuerdos, las nostalgias, la verdadera* intrahistoria *que a cada uno nos marca. Si escribe como alguien que ha vuelto a su estado natural después de largos viajes en que ha tenido ojos de gigante o de enano, si reconoce las trampas y los escollos de la memoria, Serge Fauchereau sabe también que el intérprete nada es si no está tocado por la vida íntima con que percibe el mundo. Podemos evocar las pompas de jabón de Francis Ponge, pero lejos de aquella asepsia intelectual, la espuma se halla unida al recuerdo de una muchacha que lava su cabeza en el patio de una casa, bajo el sol de un mediodía, en un momento preciso de nuestra vida.*

Ritos *apareció en marzo de 1998, con ilustraciones de Emile Lanc, en Éditions de Pambedui, en Bruselas. Los textos aquí traducidos se basa en esta edición, al que sólo se añade el primero de los fragmentos. El cuaderno recoge diversos textos que muestran la presencia y la necesidad del rito en distintas culturas, a veces en medio de manifestaciones laicas, otras, a medio camino entre lo pagano y lo religioso. Los textos mismos vienen a ensamblar, a modo de* collage, *visiones dispersas y fragmentarias, extraídas, como* papiers déchirés, *de lugares en que el rito puede mostrarse bajo formas muy diferentes. Lejos de todo monismo, lo ritual se dispersa y se lamina en diversas perspectivas, y se vuelve a pegar, a encolar, alejado del intelectualismo o de misticismos a lo Jabès, con humor, sin excesivas pretensiones, con la gracia de quien sabe que asiste también a un ritual: escribir, publicar.*

Agradezco al autor las sugerencias y aclaraciones respecto a mi traducción.

* * *

Entre los postres, el queso y el puro, ya se trataba de la cuestión de Delfos, del sentimiento de eternidad que te sorprende cuando se descubre Delfos. Por un lado alguien había propuesto la ciudad prohibida de Pekín, después se estaba de acuerdo sobre Delfos como uno de esos lugares perfectos donde el espíritu está en el aire desde siempre. No dije nada, no porque desconociera Delfos o Pekín, sino porque estoy seguro de que el espíritu no se encuentra en los lugares sino en las gentes. Está aquí o no está: para el soldado que bombardea los paisajes arqueológicos babilónicos como para el conquistador que arrasa México, el aire de los explosivos es más fuerte que el del espíritu.

Por otra parte, en lo que me concierne, este sentimiento de eternidad lo percibí hace mucho tiempo al ver el patio trasero, casi ruinoso, de la casa de los Charneau. Debía tener entonces dieciséis años. Había venido a buscar a la hermana de Roger y, como estaba cerrada la puerta de entrada, había ido por las viñas. Estaba llegando al manzano cuando pude ver. Me parece que estoy viendo hoy de la misma manera que entonces: el patio un poco más abajo, el blanco del muro enjalbegado, y ella que se lavaba la cabeza en una pequeña palangana azul. Sus manos flotaban y removían la espuma de los cabellos. A través de la tela de la blusa su espalda se movía, de manera distinta a la columna vertebral. Tenía la impresión de sentir sus

dedos sobre mi cabeza y cómo el agua me corría por el cuello. Estaba allí, inmóvil, la espalda bajo el sol, en lo alto de una escalera de cemento bastante fea, sin llamar, sin decir nada, como ante un rito secreto. Enjuagaba ahora sus cabellos y yo admiraba cómo, siempre inclinada, encontraba a tientas el cubo junto a sus pies para vaciar la palangana esmaltada, y encontraba el jarro grande para llenarla de nuevo con agua clara. Todo esto en medio de la más cruda luminosidad, junto a las piedras de la casa, tan blancas. Luego envolvía sus cabellos en una toalla y erguida, cantaba ante un espejo minúsculo una canción de amor, de muerte, algo picante. *La p'tite Nantaise Elle est malade Du mal d'amour.* La sacerdotisa con turbante pasaba y volvía a pasar junto al muro llevando un jarro y una palangana azul. Pour la guérir On lui donnait De la salade Trois fois par jour Trois fois par jour. El tiempo estaba detenido a la espera de un acontecimiento esencial: un temblor de tierra, una fulminación cósmica que no se produciría. De pie, al sol, bajo un manzano, pude percibir todo esto. He tenido el sentimiento de eternidad delante de un patio trasero donde una avispada de mi edad se lavaba la cabeza, camino de la que habría de ser, en Mareuil-sur-Lay.

Villejuif, 15.VII-1991

* * *

Antes que cualquier otra cosa debe recordarse que, a la espera del recreo o de la merienda, debimos soportar los problemas, los dictados y, sobre todo, la temible prueba de recitación de *Un homme de chez nous de la glèbe féconde* o *Pâle étoile du soir messagère lointaine.* Se cree que la poesía consiste en decir cosas rebuscadas en pequeños fragmentos que se cuentan generalmente hasta llegar a doce. Luego se verá que no es necesario medir las palabras y que unos versos libres vienen bien a este tema un poco extraño y algo sentimental, como una canción. Y además, los especialistas han revelado que, desde las vanguardias, la poesía, «duda entre el sentido y el sonido» –tomad nota–, existe tanto en prosa como en verso. Encadenamiento de metáforas o fragmentación sintáctica, tenedlo en cuenta, la poesía ya infunde respeto.

Forma concisa y sentido indeciso deberían permitir, se dice, que reconociéramos un verdadero poema en prosa. Como éste:

> Veo al pequeño aprendiz en el aparejo de arroyuelos aislados. Tiendo la mano hasta los charcos de agua bajo el permanente hielo perpendicular y turbio, donde se evaporan el cuello, la grieta de la redecilla capilar.

Adorno de sal, figura de luminosos rayos, paso secreto de los moldes de mi mano sobre las flores decapitadas, apenas filtradas al despertar, de las nieves perdidas en los cementerios, en las estaciones solitarias, en el cuerpo por el que aún resbalan las lágrimas del crimen silenciado. Y el vals amargo.

Esto se publicó en una revista y después en un libro, pero nunca en los manuales escolares.

Al contrario de la novela, que es una prueba de resistencia, según señalaba Max Jacob, el poema es un juego de prestidigitación. Si con aliento demasiado corto para una carrera de fondo, no sabes desarrollar un relato, de la misma manera no entrarás en el círculo de los poetas imitando algunos giros. No sacarás las liebres de la chistera ni tampoco pondrás en su lugar unas palomas. Eso sí, a falta de magia, quedan al menos unos conejos guisados y unos pichones con guisantes. También esto es un verdadero placer.

Bucarest, 22.4.96

* * *

Sólo es noble la pasión. La razón de estado no vale más que la moraleja de un vodevil. Servilismo de animales domésticos. Mierda para el que la niegue. «Tu solo, alto amor, diriges el corazón de los hombres» *(Lusiadas,* canto III, estrofa 119). Si el interés domina a los perros, tú solo admites un vínculo más legítimo que los registros municipales, los ritos y los libros de familia, tu tiempo no puede medirse con una posición confortable, con bodas de plata, de oro, de uranio enriquecido. Esto se comprende bien ante las tumbas próximas de Inés y Pedro. Porque se había hecho desaparecer a su amada, serena y bellísima, reacciona entonces con el furor más sangriento. Lo comprendo. Comprendo que quieran masacrar e incendiar todos los pueblos a lo largo del Duero. Yo me entregaría a todas las excavadoras, y con bombarderos haría machacar a la soldadesca de los cuarteles, fusilaría a los generales y a éste y aquél les haría hundir el pecho y extraer el corazón para entregárselo a mis gatos mientras me ocupo de una comida exquisita. Y yo, sí, yo mismo orinaría sobre sus fax y sobre sus ordenadores. Y también te haría desenterrar para coronarte reina y obligar a besar tus pies deshechos a los seguidores de folletines, a los defensores de las virtudes burguesas, para que sientan en sus propias narices y en sus mezquinas inteligencias lo que significa la grandeza del amor y de una fidelidad más allá de vodeviles y de razones de Estado. Después te haría

inhumar en un amplio claustro cisterciense y te haría esculpir en un mármol muy blanco, bella y joven para siempre, rodeada de seis ángeles para servirte como a una diosa, sobre un sarcófago sostenido por seis de estos perros de rostro humano que han contrariado nuestro destino. Después me echaría sobre la misma piedra para estar cerca no sin antes haberte celebrado con una poesía, «muy sentida y elegante», en versos de once pies –o bien, como dice Bottom *(Sueño de una noche de verano,* Acto III, escena 1), «pongamos un pie de más para no asustar a nadie». A lo largo de los siglos nuestras tumbas verán desfilar a príncipes y turistas, curas y curiosos, y escucharán las palabras de pedantes e indiferentes que se preguntarán por qué él está rodeado de figuras piadosas mientras que a los pies de ella un Juicio Final separa a los que bajan por la garganta de un monstruo de aquellos otros que ascienden hacia una iglesia con cúpula mientras la sola diferencia entre ellos es que unos están desnudos y otros llevan túnicas un poco teatrales. La diferencia se debe probablemente a que la bella Inés conocía muy bien la escasa distancia que existe entre pecado y virtud, que a menudo no es sino falso pudor y cobardía. Ante su tumba no soy más que un simple visitante en una época prosaica. Por otra parte, si incluso tuviese la pasión de Don Pedro... Pero más vale una mujer viva, y que los excesos la hagan reír. No devastaré ni arrancaré el corazón a nadie. Vayamos más bien a un restaurante tranquilo. Me apetecería un pescado a la plancha.

Alcobaça, 27.XI.95

* * *

Aquí deslizan algunas poesías ante una virgen de yeso engalanada con pendientes y con un traje de adornos brillantes. Entre hileras de velas artificiales una luz eléctrica se enciende durante unos minutos y satisface en principio a la divinidad. Al otro lado del mundo, para hacer como los otros y tranquilizarse, dan vueltas en un remolino de plegarias, en otro lugar, se rebajan caminando a gatas o se degüella unos pollos.

No sé en qué divinidades creo, yo que alineo sólo palabras. Si tuviera que esforzarme en creer en algunos seres supremos elegiría a Hypnos y a ti, Mnemosyne, con la esperanza de que uno me reconfortaría del otro, y a la inversa. Pero los dioses antiguos no existen porque son pocos los que recuerdan sus nombres. Sin duda es más cómodo tener un solo Dios, con mayúscula. Es suficiente para despreciar al vecino que lo llama con otro nombre. Para el resto, la esperanza se dirige, antes que al templo donde se pide por la vida futura, al banco donde se administra la vida presente.

El tiempo es de oro, y a la inversa. No conviene perderlo, sino más bien ahogar con sueño todos los recuerdos inútiles, los contratiempos, los pesares, y mantener presente para siempre lo que realmente ha desaparecido. A falta de lo que siempre puede sacrificarse al presente, unirse a las hileras de turistas que caminan junto al mar, sentarse debajo de una palmera para comprar un helado o un refresco, para hacer como todo el mundo. La buena vida, ¡vaya!

Puerto de la Cruz, 24.VII.95

* * *

La plaza se desborda con oleadas de mirones hasta en las calles laterales. Con todos los tambores cubiertos y las trompetas, la banda toca un pasodoble lento. El ritmo hace cabecear a la Virgen vestida de fiesta con encajes y joyas, y al Jesús de estuco sobre su asno, y también marca el paso de los penitentes con sus vestimentas rojas de la sangre de todos sus pecados. Sólo dejan asomar los ojos bajo el capirote puntiagudo –no se sabe si una inquisición les ha condenado a la hoguera o si, por el contrario, son miembros de un clan amenazador.

En medio del sonido de trompetas y saxofones, el asno entra ya reculando en el interior de la catedral, y el jinete detenido en su gesto amistoso es aclamado por una muchedumbre que enarbola sus palmas y se mueve en un oleaje de crestas amarillas. El entusiasmo decae lentamente. Entonces el penitente más próximo retira su capirote. Es una joven muy maquillada, con labios y ojos pintados, con una sonrisa de pícara que tiene poco de arrepentida. Sólo entonces se ve que la huella del frío primaveral o acaso la excitación misma de la fiesta erizan bajo la ropa la punta de sus senos. ¿Cuántos marinos, cuántos capitanes, pobres pescadores, no estarían dispuestos esta tarde a perderse por los ojos de esta sirena?

Cuenca, 31 de marzo de 1996

* * *

Por ejemplo, la que un matrimonio a toda prisa –o demasiado pensado– le obligó a observar siempre desde la ventana el mismo paisaje, o bien aquel que con sólo levantar la cabeza localiza la Cruz del Sur como la constelación de Andrómeda –y entonces recuerdan a alguien o alguna cosa que dejaron atrás en las vueltas del camino, bajo el cielo de otra época. Ahora

sus cuerpos se hastían lo mismo que el corazón sin deseo (todo visto, todo hecho: nada visto, nada hecho). Y la fatiga del tiempo y de los trabajos se desploma sobre ellos. Pero los ojos, cuando miran la tierra a su alrededor, distinguen todavía la espalda morena del joven obrero que trabaja al sol o las piernas cruzadas bajo una falda corta en la terraza de un café. Sus ojos no han dejado que aquel tiempo se quede en la lejanía.

Los padres y los doctores bien pueden decir a sus nietos lo que fue la aparición de las primeras antenas de televisión o hablar con un auditorio respetuoso sobre Pound, Leiris y Beckett, que conocieron. Todo esto no tiene más realidad para ellos que para quienes escuchan. A veces sólo sus ojos guardan, todavía, la mirada de la infancia agazapada en un cuerpo sombrío que creen no merecer.

Valencia, IVAM, 28.6.96

* * *

Si se tiene que morir, podría elegirse uno de estos templos chinos, pues aquí la muerte y el más allá se presentan casi como una diversión. En lo alto de los tejados bullen unos dragones que no son más espantosos que los que enseñan las fauces en la puerta por la que pasan tanto los vivos como los muertos. Unas volutas de plantas y de bestias talladas en piedra se esconden sobre las columnas y desde el interior del agua de los estanques los pescados vivos responden con un indolente fuego de artificio. Incluso los monstruos con más garras y más contorneados resultan tranquilizadores, aunque no pretenden tranquilizar.

Entre bocanadas de incienso los visitantes aportan coles, cebollas, estoques o plátanos, toda suerte de ofrendas pues todos los dioses son vanidosos: quieren que se les adore, que se les colme de regalos y que se les ruegue. Éstos, sin embargo, parecen dotados de fantasía. Entonces un dios, desde su palio laqueado, acaso se ríe con cierta bondad ante alguien que le ofrece con precaución un montón tambaleante de pasteles dorados. Y ante la mujer que se inclina a saludarlo y a través de un vestido muy fino deja ver su grupa, él tiende sus manos en forma de copa hacia esta ofrenda femenina o hacia el roto reloj de arena de unos senos. Acaso.

Los dioses de aquí son bien reales. No envejecen. Cuando la pintura se agrieta, se recubre enseguida con nuevos colores. Mientras nosotros... Intentamos huir a más velocidad que el viento, pero la borrascosa arena golpea los rostros y deja surcos cada vez más profundos. Se dirá, sin embargo, que muertos somos como dioses, y que a los muertos también se

les dedican oraciones y ofrendas. Si es verdad que la existencia abarca tanto la vida como la muerte, entonces no dejaré de vivir a través de los otros cuando desaparezca, si se encuentra algo que haga pensar en mí después de algún tiempo. Entonces se me dedicará el regalo de algún alimento o de un recuerdo, a cambio, eso sí, de un poco de filosofía a dos céntimos. Quizá.

Kaohsiung, 15 abril de 1997

* * *

Cuernavaca. Llegaba a otra época, casi a otra vida. Era la Pascua y, si recuerdo bien, trataba de evitar a un marido celoso (al que apreciaba a pesar de todo, aunque pretendiese romperme la cara). Al llegar el día de los Muertos, como el Cónsul bajo el volcán, no tengo apenas más que vuestra sombra para honrar aquí, Teresita desaparecida no sé dónde desde hacía tiempo, con sus cabellos negros y su vestido de flores. Y de buena gana me río de esto, como hace la gente de aquí, ya que si todo cambia, es la muerte quien hace la vida.

En las casas que han tenido algún muerto durante el año, se levanta en la noche de Todos los Santos un altar en forma de catafalco, en una habitación preparada para tal acontecimiento. Se pone bien visible un retrato del difunto o de la difunta, y se adorna con velas y ramilletes de rosas de India. Como si permaneciera todavía entre los vivos, se muestran sus objetos cotidianos (un bastón, una azada, un martillo, una caja de costura...) y su ropa preferida (un chal bordado, una chaqueta, unas botas, un sombrero...) Y, como también es necesario que el muerto disfrute, pues la muerte no es más que otra forma de vida, se ponen cerca sus comidas favoritas y algunas golosinas, sin olvidar los puros y los cigarros.

Durante toda la noche los parientes, los amigos y los que llegan de visita, desfilan ante la cabecera al son de fanfarrias que tocan marchas y aires musicales de gran animación. De forma ordenada cada uno presenta unas flores, unos cirios, y saluda al muerto familiarmente con una plegaria o con una sonrisa. Sin tristeza particular, a veces con máscaras multicolores, aunque siempre con el mayor respeto. Cada visitante recibe entonces sopa, pasteles, un vaso de ponche o de tequila, según la riqueza de la familia.

Ah, amigos que vendréis a mi entierro, ¿es que no tendréis la gracia y el atrevimiento de lucir una nariz postiza y un sombrero de carnaval? Pienso con tristeza que os sentiréis tristes de mi triste figura de macabeo, en vez de reír, de tararear andantino, y de traerme las cosas que prefería beber o

comer –ostras y moscatel, chocolate, tartas de manzana–, cosas agradables que ver y tocar –una escultura pequeña, las obras completas de Shakespeare, y luego, ¿por qué no?, en recuerdo de algunas mujeres, también dos o tres sujetadores con los que ocultaban sus corazones. Y adelante la música, a vuestra salud, mientras que sobre el volcán, durante la noche negra y la tormenta, gira siempre la misma rueda de la luna –por el cónsul, por los muertos, por los desaparecidos de ayer y los de mañana.

Cuernavaca, Jardín Borda, 2.XI.97

* * *

Las viejas amigas envían su retrato, una foto reciente donde se encuentran aún bellas. Son hermosas todavía.

En los archivos del escritor Henri-Pierre Roché en la biblioteca de la Universidad de Texas, se halla una pequeña fotografía de la pintora Hélène Perdriat tomada al comienzo de los años cuarenta (así está indicado al dorso por la mano de Roché). Un rostro con los rasgos suavizados por la edad, y mucho más agradable que en otros retratos de veinte años antes.

En los años de la guerra y de la ocupación, cuando se necesitaba un pase con fotografía para desplazarse de un lugar a otro, tenía su importancia el ir a hacerse media docena de fotos de carné. Después de maquillarse con cuidado y de ponerse un elegante sombrero de corto velo, Hélène Perdrait se acerca a la casa del fotógrafo de La Rochelle. Contenta con su aspecto, piensa en enviarle uno de estos pequeños retratos a su viejo amigo Henri-Pierre, que se ha refugiado lejos, en zona libre, y al que no ha visto durante años. No hay arte ni literatura aquí: tan sólo una corriente que fluye todavía entre dos personas y que es perceptible para ellas solas. ¿Qué idea tenía sobre su antigua historia cuando decide enviarle la pequeña foto? ¿Qué siente Henri-Pierre al recibirla?

La suerte de las fotografías es ir a parar un día al vertedero de basura doméstica después de la desaparición de su propietario. Raramente se salvan algunas en los archivos. Entonces las manos extrañas de los bibliotecarios y de los curiosos las manipulan y organizan en pequeños paquetes mezclando, como en un juego de cartas, unos rostros más o menos indiferenciados con nombres en su mayor parte desconocidos.

Retratos amarillentos de los padres y de la infancia. De frente. En traje de domingo. O bien en la escuela, en grupos escalonados sobre los bancos. La época de estudios, luego el servicio militar. La juventud en la que se hacen locuras. Los conocidos, las relaciones, los buenos amigos, las guapas ami-

gas y aquellas de las que se está un poco más cerca todavía. Ellas tienen sombreros y vestidos elegantes. Hay siempre una Marie Laurencin que se hace la graciosa y una Helen Hessel que, para reírse, se disfraza de hombre. Retratos, clichés improvisados, fotos movidas, fotos veladas, fotografías de Brancusi y de Man Ray... El hombre de mechones negros es Picasso y este otro, se diría Duchamp. Pero los demás, los más numerosos, ¿quiénes eran? En los últimos paquetes los cabellos se han vuelto grises, después blancos, escasos. Se bromea todavía con alguna pose chistosa. En fin, momentos en los que se está aún sonriente, en la cama. Pero ya los huesos emergen debajo de la piel.

También las ciudades en las que se ha vivido alguna vez envejecen y cambian, por suerte, al mismo tiempo que las gentes. Hay quien llega después de una larga ausencia y va sin rumbo de un lugar a otro, menos inquieto que desorientado, como quien hojea unos documentos vencidos. Aquí, una oficina, más allá, una clase que cree reconocer en la antigua universidad. En la avenida Guadalupe, el banco, dos o tres cafés, la Coop y una agencia de viajes. Un poco más lejos, se ha visto en este edificio, en estas ventanas de cuarto piso, el rótulo de *Arby's Roastbeef Sandwich Is Delicious* que pestañeaba durante toda la noche como un faro a través de cristales y de cortinas. En el número 3 del *parking* otro coche está en el lugar de Oldsmobile verde. Allí donde vivía Sam se ha construido un garaje, pero la vieja tienda *Boots and Saddles* no ha cambiado y en Dan se siguen vendiendo vinos y licores. ¿Por cuánto tiempo todavía? Detrás amenazan enormes *buildings* muy nuevos, estupendos. ¡Bah! ¿alegrase de poder aún fijar la vista sobre algunas cosas supervivientes no es una absurda nostalgia? Aquí se alejaba el viejo profesor Silberschlag que no había apartado nunca su cabeza de Viena y que aún guardaba sus impecables costumbres, y aquí, en Río Grande, estaba la casa de Carolyn. Aquí el Blue Parrot, donde la luz de una lámpara reticular se dispersaba en constantes destellos sobre las parejas de baile, ha desaparecido y, por otro lado, Betty Sue, algunos lustros más tarde, no vendría más. Allá lejos el hotel Driskill y el teatro Paramount. El restaurante Oyster Bar se ha transformado, como para no creerlo, en clínica osteopática. Regresar a la avenida Guadalupe (Sue Lyn, ¿dónde estará ahora? Probablemente mucho más feliz en un lugar más hermoso) y dar vueltas ante el Dobie Mall hasta la avenida sombría. Un día, en medio del calor sofocante, cruzarse con Jacques Brel totalmente abrigado. Volver a ver el fantasma borroso de un pequeño parque donde se obstinaban en crecer flores y rudas plantas, un parque enseguida reemplazado por una estación de servicio, y Pearl Street Warchouse donde resonaba la música por una galería de artesanado. Más lejos, a la derecha, el bulevar

donde vivían Sandy y David. En la esquina fue arrasada la librería de viejo y ya sólo queda un solar. Aquí se encuentra la rampa de hormigón que lleva hasta María Eugenia, más bien, que llevaba–. Allí tuvo lugar el accidente de coche cuando regresaba de madrugada de la casa de Zulf y de Helena. Estaba borracho, creo, oh dioses, como en una tempestad antes del naufragio. Aunque las tempestades son buenas ya que el océano renovado encuentra luego su agua tranquila.

A Manitú, Siva, Mnemosyne, a todos los dioses e incluso a la inquietante divinidad de la iglesia cientilógica recientemente edificada, se les debería agradecer que no esté todo engullido. Por ejemplo, cuando Betty Sue, inclinada hacia atrás, tira automáticamente de la falda, surge la risa, dioses, su misma risa de siempre. Se podrá creer entonces que una carcajada sobrevive en un espacio intemporal. Y algunas otras cosas todavía. Pero mejor no desarrollar esta impresión para no provocar cortocircuitos en el tiempo... Henri-Pierre Roché abre el sobre y encuentra el pequeño retrato de Hélène Perdriat. No necesitamos leer la carta, porque nada revelaría sobre sus relaciones. Henri-Pierre Roché y Hélène Perdriat han desaparecido hace mucho tiempo. El pequeño retrato no nos mira. Es un recuerdo sin memoria, a lo mejor una pieza para saqueadores de barcos hundidos. Cada uno a lo suyo.

Austin, 17.X.97

Traducción y preliminar de Nilo Palenzuela

Octavio Paz, Jaime Sabines, tabaco y otras yerbas

Aurelio Asiain

Para Lorena Zamora y para Marco Levario

Hace un momento vi en el periódico que se murió Jaime Sabines. Ayer, en la playa, me acordé de ese poema suyo, «Horal», que ahora citan los periódicos:

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.

El aire descansa en las hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.

Parece que sales y soles,
nosotros y nada...

Es tristísimo, pero artificioso: a las olas no les corresponderían alas, sino nubes. Si no fuera por las eles... Y las alas le dan las dos aes de las lágrimas. Pero nosotros también podríamos medirnos por suspiros, por sueños, por nadas. Tengo la impresión de que, cuando piensan en Sabines, los lectores aprecian sobre todo la intensidad, la sinceridad, las emociones directas. Y sin embargo, ¡qué técnica admirable! Fíjate, por ejemplo, en cómo depende todo del juego de las oes en este poema que todos nos sabemos:

Yo no lo sé de cierto, pero supongo
que una mujer y un hombre
algún día se quieren,
se van quedando solos poco a poco,
algo en su corazón les dice que están solos,
solos sobre la tierra se penetran,
se van matando el uno al otro.

Todo se hace en silencio. Como
se hace la luz dentro del ojo.

El amor une cuerpos.
En silencio se van llenando el uno al otro.

Cualquier día despiertan, sobre brazos;
piensan entonces que lo saben todo.
Se ven desnudos y lo saben todo.

(Yo no lo sé de cierto, lo supongo).

Es conmovedor, pero lo que dice el poema es más o menos elemental: amarse es estar a solas con otro, en silencio, desnudos; amar es vivir, vivir es morir. Lo que a mí me sorprende es menos la sabiduría vital que el oficio. Para empezar, la maña de decir «lo supongo», antes de soltar una serie de verdades. Luego, todas las rimas internas, las repeticiones. Y el tono coloquial, en una métrica clásica. Pero es una deformación mía, probablemente.

Me habían dicho que estaba muy enfermo, y se nota que los periódicos ya tenían todo el material preparado. Me hubiera gustado conocerlo. Sólo lo vi una vez, hace años, en casa de su editor, en una fiesta, pero nadie me lo presentó. Hablamos por teléfono un par de veces, muy brevemente. La primera, no sé para qué; la segunda, para pedirle su firma en un manifiesto.

No me sorprendió que aceptara de inmediato, porque sabía lo que opinaba sobre el asunto, ni que le enviara saludos a Octavio Paz. Tampoco, que me felicitara por un artículo que, a propósito de lo mismo, había publicado en esos días en un periódico. En cambio, me molestó que se refiriera con cierto desdén a Tomás Segovia, con quien yo polemizaba, diciendo: «ese amigo suyo, ¿cómo se llama?» No me parece creíble que Sabines hubiera olvidado el artículo que Tomás escribió sobre él a principios de los años sesenta y en el que lo llenaba de elogios.

En todo caso, yo recuerdo todavía algunas frases de ese artículo. En particular, se me quedó grabada una en que, al mencionar las cosas que a Sabines le dan ternura, Tomás decía «sus bienamados cigarros». Sé por qué se me grabó: porque evocaba al propio Tomás, que fuma tanto y con un gusto tan evidente. Desde luego, para alguien de tu edad la frase no suena igual que cuando fue escrita, ni cuando la leí, muchos años después, porque en aquel entonces los fumadores no eran mal vistos como ahora, y la imagen de un cigarro evocaba una hoguera en la intemperie, la intimidad en la

noche fría, cosas así, no el cáncer y la muerte. Pero quizá eso mismo le dé ahora otro relieve a la frase. Pienso en mi abuela que en el hospital, invadida por el cáncer, aprovechaba cualquier descuido de las enfermeras para quitarse el tubo de oxígeno y encender uno de sus Delicados. Terrible, sin duda, pero cuando se refería a «mi cancerito» lo hacía con una ternura desde luego más poderosa que la muerte. En buena parte, lo que nos hace humanos es precisamente esa capacidad de encontrar placer en lo que sabemos que nos mata. Una idea, yo creo, muy de Sabines. Habría que hacer un poema que dijera algo así como:

> Cómo no compararte con esos cigarrillos
> que te llevaron a la tumba
> mientras con tus palabras hacías que los muertos
> salieran de la sombra en la que ahora entras
> encendiendo uno más para seguir muriendo
> como sólo a los vivos nos corresponde hacerlo.

O algo, así, porque no es mi estilo. Sabines se murió un día diecinueve, como Paz, pero un mes antes y once años más joven. Tenía setenta y tres. Al cumplir esa edad, Paz tenía más de diez de haber dejado de fumar. Una vez contó, en una conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que había dejado de escribir durante seis meses, porque no lograba hacerlo sin un cigarrillo en la mano. Yo fumaba cuando lo conocí, pero evitaba hacerlo en su presencia, porque sé lo molesto que puede ser el humo para quienes no son fumadores, sobre todo si antes lo han sido. Pero no todo el mundo tiene esos miramientos. Una noche, en una cena en *Las flores del mal*, el restaurante de la Casa Lamm, me tocó sentarme entre él y mi mujer, flanqueada por Julio Trujillo. En cierto momento, Aurelia encendió un cigarrillo. Octavio la miró sorprendido y le dijo:

–¡Pero cómo, tú fumas! ¿Por qué?

–Pues no sé... porque me gusta, Octavio.

–¡Mejor fuma marihuana, que sirve de algo!

–Sólo que usted traiga –dije yo–, porque nosotros, no (Paz y yo siempre nos hablamos de usted, excepto en sus últimos meses, pero con mi mujer se hablaba de tú, porque la conoció desde pequeña).

A todos nos hizo gracia el comentario, pero no todos sabían que lo decía en burlas veras. No es que Paz fumara marihuana, pero lo había hecho. En «Himno entre ruinas», el primer poema de su primer libro de veras importante, *La estación violenta,* hay estos versos:

Cae la noche sobre Teotihuacán.
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncas.
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?

Un día me confirmó lo que yo sospechaba: que esos muchachos eran él mismo y sus amigos. No recuerdo ya el nombre del que lo había iniciado en esas prácticas, pero sí que fue en Acapulco, en un momento en que él estaba muy triste o deprimido por causa de una ruptura amorosa. Me habló de caminatas largas por la playa, de los atardeceres en La Quebrada y, me acuerdo bien de la frase, de «las perspectivas sorprendentes de un cuadro de Chirico» que habían observado al final de una cena en casa de amigos, en París. No he logrado localizar la crónica en que Guillermo Cabrera Infante cuenta cómo, durante una reunión en su casa en la que se encontraban Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz y Héctor Manjarrez, los dos primeros rechazaron, uno con la excusa de que no necesitaba drogas para divertirse y el otro arguyendo que debía ponerse a trabajar, la rebanada de pastel de marihuana que el poeta no dudó en devorar. (¿Y Manjarrez? No sé, habría que preguntarle). En mi imaginación, el departamento londinense y el parisino son el mismo en que, durante una cena postinera con mujeres elegantes, José Bianco y Octavio Paz inhalan cocaína ante el cuadro de Chirico que siempre me he representado como *El misterio de la hora,* pero con marineros ocultos en los portales y cuyos puños dejarán más tarde, hacia la madrugada, unas huellas en el rostro feliz de José Bianco. Esto último ocurre en Marsella, pero la imaginación abre perspectivas sorprendentes.

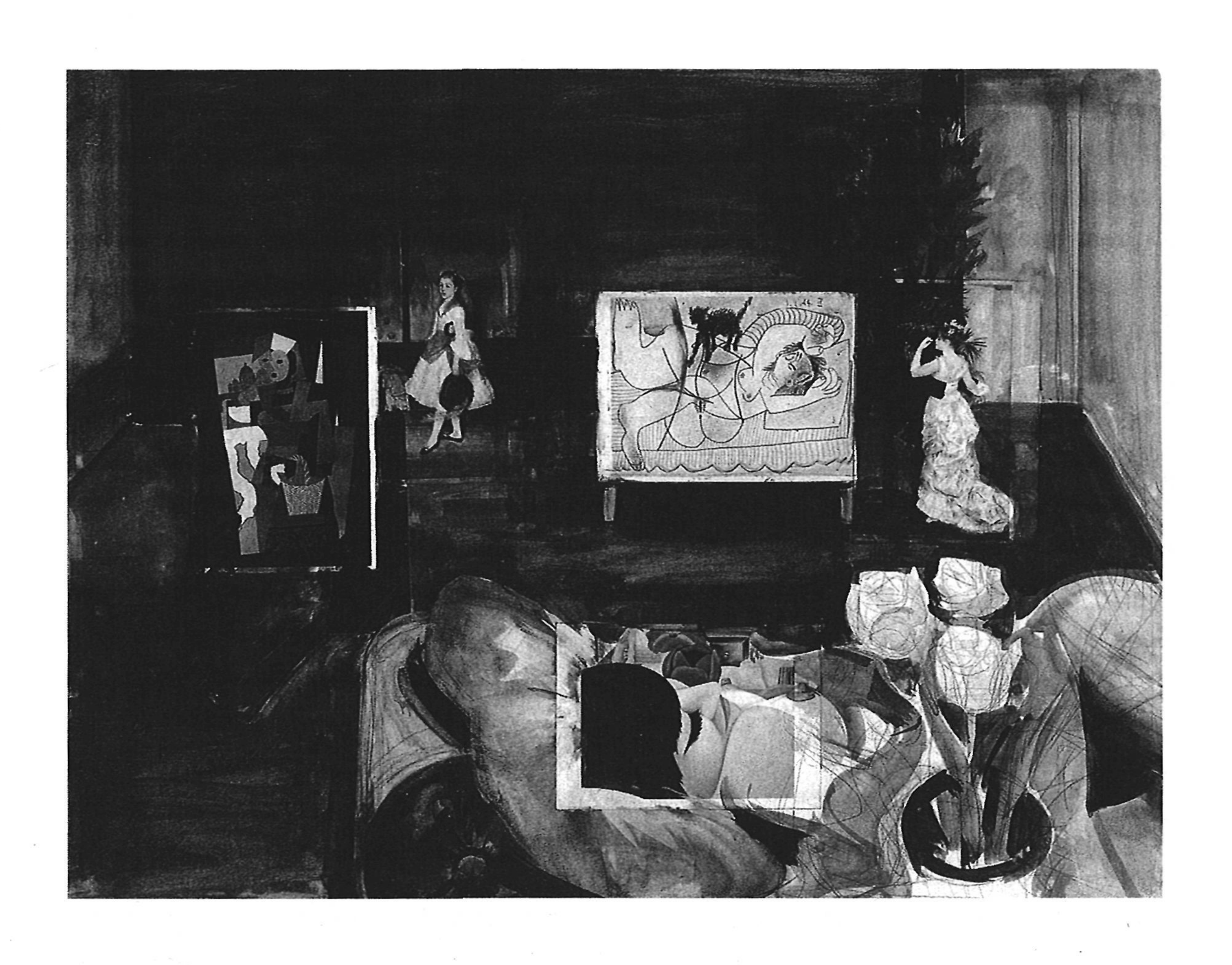
Octavio Paz, no era, desde luego, un propagandista de las drogas; no son el agua de vida que buscamos. Pero tampoco era un puritano. Mucho antes que Gabriel García Márquez y que Milton Friedman, se pronunció por su despenalización e insistió en que el mal no estaba en ellas sino en una sociedad que no ofrecía salidas sino puertas falsas. Le preocupaba mucho más el alcoholismo que había acabado con tantos amigos y compañeros de generación. Un poeta uruguayo me contó su sorpresa cuando el poeta, al que veía por primera vez, le dijo al verlo tomar un trago de tequila: «Usted bebe demasiado: se ve en la manera en que tomó el vaso. Cuídese». ¿Cuántas veces me habrá descrito, atribulado, al «pobre de Pepe Revueltas» en el piso, en cuatro patas, rodeado por un grupo de jóvenes borrachos y gritando «¡Soy un perro, Octavio, soy un perro miserable!»? ¿Cuántas veces

habrá evocado la figura de José Alvarado corriendo por la casa de La Bandida envuelto en una sábana? Al hablar sobre José Gorostiza, era casi inevitable que se refiriera a los cajones de su escritorio, llenos de medicinas unos, de botellas de whisky otros: «Pepe se llenaba de trabajo y de enfermedades imaginarias para huir de una melancolía que curaba, todas las noches, con alcohol». ¡Cuántos Pepes: Alvarado, Revueltas, Gorostiza! ¿Habrá en el nombre José alguna condena?

A Paz le gustaba beber, sin embargo. Cuando lo visitaba en su departamento de Reforma, era costumbre que hacia las nueve, cuando habíamos pasado de los asuntos de trabajo y la conversación se internaba por terrenos más amables, Marie-José apareciera en la biblioteca con una botella de whisky, vasos y hielos, o con una de jerez y copas. Nunca lo vi excederse, pero sí beber en abundancia, en más de una ocasión, en cenas con amigos.

Pero mi mejor whisky con Octavio Paz ocurrió en circunstancias curiosas, en 1991. Había ido yo, hacia las siete de la noche, a sacar dinero de un cajero automático en la calle de Oaxaca, en la colonia Roma. Al salir, en el momento en que introducía la llave en la puerta del automóvil, dos sujetos me encañonaron con sus pistolas, uno a cada lado, mientras otro lo hacía desde el otro lado del auto. Les dije que se llevaran el auto pero me obligaron a subir en el asiento trasero, acostado, con la cabeza en las piernas de uno de ellos y su pistola en la sien. Me llevaron a otro cajero y luego me metieron en la cajuela y dieron vueltas durante un par de horas, antes de estacionarse y bajar, dejando el motor encendido. Empujé con las piernas el asiento trasero, me senté al volante lo más rápidamente que pude y arranqué en reversa. Estaba en una calle de la Zona Rosa, a media cuadra de Reforma, y la casa más cercana de alguien conocido era la de Octavio y Marie-José. Me dirigí hacia allá, toqué y pregunté por el señor. Octavio apareció en bata, algo desconcertado de que me presentara sin avisar. «¿Qué pasa?» Hasta entonces, había mantenido la cabeza fría pero apenas lo vi me temblaron las piernas y empecé a tartamudear. «Te voy a hacer un caldo de pollo», dijo Marie-José. «No, primero hay que darle un whisky. Doble». No pude contarle nada hasta que me lo bebí. Cuando escuchó mi narración su primer impulso fue, típicamente, ir tras ellos. Después pensó en llamar a la policía (y lo hizo más tarde, cuando yo me había ido, pese a mis protestas de que sería inútil, como lo fue). Pero al final hablamos, largamente, de las memorias de Casanova –por su fuga de la cárcel de Los Plomos, desde luego– y yo volví a mi casa de muy buen humor y con la sensación de haber vivido una aventura.

Acapulco, 20 de marzo de 1999



Guillermo Roux: *El gran salón,* 1991.
Técnica mixta, 50 x 55 cm.
Colección particular

A propósito del cuento*

Augusto Monterroso

Enseñanza de la literatura

La literatura, por ser un arte, se halla sujeta, como todos, a ciertas normas y principios que pueden ser transmitidos sin que esto signifique que todo el que asista a un taller de narrativa acabe por convertirse en escritor. Nadie se admira francamente de que exista o funcione una academia de música pero siempre se ve con reticencia que se pueda enseñar a escribir un cuento. No dudo, por mi parte, de que en las academias o talleres puedan enseñarse algunos fundamentos; lo que no creo que pueda transmitirse es el talento.

Recomendaciones

Lo primero que suelo recomendar, por sencillo que parezca, es que nos preocupemos por estudiar dos ciencias cada vez más olvidadas; la gramática y la retórica pues, del mismo modo que los músicos necesitan aprender los distintos tonos y los pintores el valor de los colores, es necesario que los escritores aprendamos a combinar correcta y eficazmente las palabras para alcanzar el efecto deseado en determinada situación. Claro está que, por más que avancemos en el buen uso de la gramática y la retórica, este conocimiento por sí sólo no puede bastarnos para crear buena literatura, pues se trata de estudiar la lengua como un ente muerto y la lengua es un ser viviente. Por eso es importante escuchar cómo platican las criadas, los policías, las vendedoras de verdura en el mercado y combinar ese conocimiento vivo de la lengua con la correcta dirección de la gramática y la retórica para lograr una buena narrativa. Sólo el que conoce profundamente las reglas puede violarlas y crear formas nuevas en el arte.

* *Memorias de un taller de narrativa impartido por Augusto Monterroso en Casa de América, recogidas por Samuel Serrano.*

Exhumemos dos ciencias

La idea de que la gramática es algo aburrido es un prejuicio que generalmente nos aleja de su estudio. Yo también tenía ese temor en un principio pero mi deseo de llegar a escribir correctamente me hizo persistir en mi empeño por dominarla hasta que, un buen día, encontré ese maravilloso tratado de gramática de Andrés Bello que tiene un prólogo no menos incitante de Rufino José Cuervo y, por medio de ese libro, empecé a darme cuenta de que la gramática podía ser algo ameno y gratificante. Luego pasé a la retórica y me hice amigo de Cicerón y de su *De oratori* que igualmente me dejó una enseñanza importante. Ahora, he visto que en España ha aparecido publicada por primera vez la retórica de Juan Luis Vives traducida directamente del latín. Es un libro apasionante que se encuentra al alcance de todos y que puede enseñarnos muchas cosas.

Estética del cuento

No profeso ninguna estética pero creo que el cuento debe ser sencillo, despojado, carente de toda ampulosidad, sin que por ello vaya a dejar de conmovernos o impedirnos sentir los padecimientos del protagonista. Un cuento es un fragmento de la vida cotidiana que luego la misma vida va complicando; por eso, no debemos estorbar su desarrollo con la acumulación de datos u objetos superfluos. El viejo mandamiento que señala que un revólver colgado al principio de un cuento en la pared debe ser disparado, de algún modo, al final del relato, es algo que debe tenerse en cuenta.

La medida de un buen cuento

La medida de un buen cuento nos la otorga su necesidad de relectura pues sólo un buen relato apetece volver a ser leído. Pero los fundamentos del cuento han de ser más intuitivos que teóricos porque la intuición lleva a la originalidad, mientras que la teoría puede hacernos caer en una mecánica contraria a la obra de arte.

Tema y desarrollo

El tema de los cuentos es siempre el mismo pues se trata de hablar de sentimientos compartidos por todos y de las relaciones que tejemos en el trato

cotidiano movidos por el amor o el odio, la envidia o la bondad, lo que hace que una tragedia griega pueda tener en el fondo el mismo entramado que un drama de barrio. Claro está que la forma de narrar estos sentimientos ha sufrido, por supuesto, muchos cambios. A principios de siglo se creía que el cuento debería tener un final sorpresivo y el cuentista preparaba la atmósfera necesaria para producir ese efecto impactante. Pero la fórmula fue usada hasta el cansancio y el cuento terminó por contaminarse de tontería. El cuento moderno, digamos de Chejov en adelante, no está empeñado en que al final va a ocurrir algo; empieza a ocurrir desde el principio. No quiero que se piense que estoy contra lo extraño o lo fantástico, ni mucho menos contra lo irreal, pero pido que su exposición se realice de manera sencilla. Jonathan Swift expuso las fantásticas aventuras de Gulliver de una manera tan natural y sencilla que sus lectores llegaron a pensar que habían ocurrido en la realidad.

Trascendencia y banalidad del cuento

Escoger un tema no resulta, en un principio, nada fácil, pues cuando empezamos a escribir pensamos que los temas que vamos a tratar deben, inevitablemente, ser trascendentales, como la historia del enterrado vivo o algo por el estilo, hasta que llegamos a convencernos de que los temas no tienen que ser grandiosos ni sobrecogedores para llegar a ser profundos. La muerte del perrito de la casa es, sin duda, la historia más trivial y triste del mundo pero esto no quiere decir que alguien no pueda crear un buen relato con ese tema.

Exigencias del cuento

Cada cuento exige su manera y persona de ser contado: a nadie se le ocurre que *Don Quijote* pueda ser contado en primera persona; mientras que el *Lazarillo* o *El Buscón,* por tratarse de la vida de pícaros que nos cuentan sus andanzas, exigen ser narrados de manera directa y confesional.

Mutación del personaje

El personaje no se sale de las manos del escritor sino del lector que, generalmente, no logra captar su profundidad. El Quijote fue, en un principio,

una criatura irrisoria y desatinada que transformaba las aspas de un molino en brazos de gigantes hasta que los románticos advirtieron que, a medida que avanzaba la obra, su imagen se iba transformando en la de un ser patético y triste. Hoy en día nos produce más tristeza que hilaridad.

El arte, sustento de la imaginación

El arte, si se mira de una manera práctica, podría resultar, en efecto, completamente inútil. No obstante, sabemos que sus distintas manifestaciones satisfacen una necesidad fundamental del hombre: la comunicación. La función de la literatura en todos los tiempos ha consistido en alimentar la imaginación, en permitirnos ver lo que no hemos visto por pereza o incapacidad.

Peronismo y teatro (1945-1955)

Osvaldo Pellettieri

Los enfrentamientos entre la escena independiente y el peronismo en el poder comenzaron muy tempranamente: antes de formalizarse la fundación del partido peronista, en plena «revolución» de 1943 –de la que Perón fue ideólogo y que le sirvió como catapulta al máximo poder en el país– (Potash, 1984). A fines de ese año se desalojaba al Teatro del Pueblo (elenco que el 30 de noviembre de 1930 había inaugurado el movimiento del teatro independiente) de la sala que tenía adjudicada en Corrientes al 1500 (Cfr. *Conducta*, n° 27, diciembre 1942). De ahí en más se sucedieron los manifiestos de los grupos independientes y el desalojo de teatros por parte del gobierno (La Máscara y Juan B. Justo; Ordaz, 1957, 287), como así también la clausura de salas por parte de la Municipalidad alegando faltas de cumplimiento de edictos y ordenanzas o disposiciones edilicias.

I. La política cultural teatral del peronismo

El peronismo, por lo menos en sus primeros años, se presentó como una «revolución», incluso en el terrero cultural. Las publicaciones oficiales sostenían un programa cultural que igualaba la dependencia cultural a la dependencia económica, que habría sido superada por el peronismo, y que identificaba la cultura preexistente con el elitismo extranjerizante, proponía cambios totales a través de un nuevo cauce cultural hijo de lo grecolatino y de lo español, unido a la «cultura de la tierra» y exaltaba las virtudes igualitarias de los planes quinquenales. Perón (1947a) había sido claro en este sentido: «La historia, la religión y el idioma nos sitúan en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica; en lo que al heroísmo y la nobleza, el ascetismo y la espiritualidad alcanzan sus más sublimes proporciones».

Por supuesto, esto es sólo una pequeña síntesis de su credo cultural, pero es suficiente para desmentir la afirmación de que el peronismo careció de una política cultural, ya que la mayor parte de lo expresado fue llevado a la práctica con diferente suerte. Lo que también está claro, es que esa polí-

tica cultural teatral no fue coherente y que no coincidió, ni siquiera cercanamente, con la tendencia dominante en el campo intelectual.[1] En cambio, la tendencia teatral dominante veía la escena argentina desde la tradición liberal reformista, encarnada por Sarmiento y Alberdi, seguida por Florencio Sánchez (1968) y canonizada en el teatro independiente (Pellettieri, 1991, 227-255), que en ese momento circulaba entramada con la óptica moderna de la adaptación de los clásicos y la apropiación de las poéticas de Jean-Paul Sartre, Clifford Odets, Bertolt Brecht y Arthur Miller, entre otras.

Pero lo que más cuestionaba el teatro dominante era la mezcla de populismo y conservadorismo que se expresó en experiencias como la representación del sainete *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza en el emblemático Teatro Colón de Buenos Aires, rodeado de cantantes líricos, cuerpos de baile y orquesta sinfónica, a la que se calificaba como oportunista y estéticamente deplorable.

Por su parte, la preocupación del peronismo por el teatro y por imponer la mencionada poética escénica se evidencia en su accionar a nivel nacional, provincial y municipal (Mogliani, 1997): a través de los cambios en la denominada Comisión Nacional de Cultura, los premios «Juan Perón» y «Eva Perón» para piezas teatrales que «estén informadas del espíritu de la doctrina justicialista» (Cfr. *Boletín Social* de Argentores n° 76 y Ronzitti, 1953, 29), las funciones gratuitas del Teatro Nacional de Comedia y el Teatro Colón, las distinciones a autores del denominado «teatro tradicional» (Claudio Martínez Paiva, Alberto Vacarezza, Alejandro Vagni y Juan Oscar Ponferrada) el «apoyo» a la formación de grupos vocacionales[2] mediante concursos organizados por la Comisión Nacional de Cultura y el certamen de teatros vocacionales de todo el país organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en 1950.

II. Censura y antiperonismo

Un aspecto muy importante de la política teatral peronista fue la censura. En este sentido, la gestión de Raúl A. Apold, quién desde el cargo de Director de Difusión de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de

[1] *Del cual puede ser un buen ejemplo el sainete lírico* El patio de la Morocha, *de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, estrenado con gran éxito en la sala Enrique Santos Discépolo dentro de la línea ideológica del Segundo Plan Quinquenal (Pellettieri, 1991, 58-61).*

[2] *El peronismo quiso, según Ordaz (1957, 289), combatir al teatro independiente formando elencos vocacionales, pero fracasó: «...se crearon 'elencos vocacionales' en la radiotelefonía oficial, y en adelante, los concursos no fueron ya de teatros independientes, sino 'vocacionales'».*

la Nación (1947) y posteriormente, a partir de 1949, como Subsecretario de Información del Estado, fue determinante. Además de darle un fuerte matiz propagandístico a favor del gobierno al cine nacional, también se «ocupó» del teatro oficial que se daba en Buenos Aires[3].

Los testimonios de la época reflejan casos de censura realmente importantes, como por ejemplo la prohibición municipal que proscribe por ateo *El malentendido*, de Albert Camus, en mayo de 1949[4]. Todo espectáculo cinematográfico o teatral pasaba por la censura, especialmente los del teatro independiente y al respecto Asquini, (1990), uno de los protagonistas del movimiento independiente y en esa época uno de los directores de Nuevo Teatro, recuerda algunas de esas situaciones: «La Municipalidad nos prohibió las representaciones porque Dostoievski era ruso. Fui corriendo a ver quién era el ignorante que así nos censuraba. El censor era Gustavo de Gainza, sobrino del director de *La Prensa*. Confieso que me causó placer verle la cara a la censura. (...) En ésa mi primera visita me aclaró que la prohibición no era cosa de él, sino del Secretario de Cultura de la Municipalidad. Pero... que algo había. Él había visto la representación, pero quería que yo le dijera lo que se podía cortar. Me quedé perplejo. Hice memoria rápidamente y le contesté que en el texto no había nada que fuera censurable. Me contestó: '¿Cómo no? ¿Y la escena del prostíbulo?' Nuevamente repasé el texto en mi memoria. Tampoco hay nada, le contesté. Entonces me pidió que hiciéramos una función para él, en privado. (...) Pero no fue necesario hacer toda la representación: él quería ver la escena del prostíbulo. Hicimos la escena. Al terminar dijo: 'En el texto no hay nada, pero entonces, ese clima ¿qué es?' No sé, usted dirá. 'Bueno -dijo-, a esas mujeres que están recostadas en el suelo me las para; y la escena en la que Sonia le da al padre el dinero ganado en el prostíbulo, no puede ir'. Y la censura quedó levantada.» (4-35).

[3] *El caso ya mencionado de* El patio de la Morocha *es paradigmático. La totalidad de las críticas periodísticas destacan el «auspicio» y «la organización» de la Subsecretaría de Informaciones del Estado como parte del programa y de la ideología estética del Segundo Plan Quinquenal del gobierno de Juan Perón. La crónica de* Democracia *(23-4-53) es transparente: «Con este gran espectáculo se han cumplido en todas sus fases los postulados del 2° Plan quinquenal del gobierno del General Perón, pues se ha puesto en contacto con el público una obra que une a sus auténticos valores artísticos una vibrante fuerza comunicativa que llega a todos los sectores del pueblo». El crítico Eduardo Beccar, en* Clarín *del 23-4-53, cuestionó la representación, y al día siguiente, el día 24, el diario publicó una nueva crítica, esta vez laudatoria para el espectáculo. Más datos sobre Apold y su «misión» en Di Núbila (II, 1959).*

[4] *Rodrigo (1974, 273-275), afirma que «El deformado juicio que de la obra tuvo la mayoría del público levantó tal polémica, que al tercer día del estreno la Municipalidad, entendiendo que la desoladora crudeza del tema no la hacía apta para la escena, suspendió la representación». El resultado de todo esto fue que Camus se negó a visitar oficialmente la Argentina en su gira por América del Sur.*

Otros sucesos relatos por Asquini tuvieron lugar en 1951: « *En los bajos fondos* o *Asilo nocturno*, la monumental obra de Gorki, había estado desde hacía mucho tiempo en nuestros planes. Pero la censura, el Sr. Gustavo de Gainza, había dicho siempre 'No'. Si nos habían censurado a Dostoievski por ser ruso ¿cómo iban a permitir que se representara una obra de Máximo Gorki que además de ruso era revolucionario?» (48) Rescatamos un último recuerdo de entre los muchos citados: «Antes de la *première* (de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht en 1954), fuimos citados por la Sección Especial de Lucha contra el Comunismo de la Policía Federal. Fue la primera visita que hice a la Especial; luego serían una serie interminable. Pude convencer al comisario González que, en realidad *Madre Coraje* era una pieza contra la guerra que nada tenía que ver con nosotros» (67).

La censura oficial más los mencionados cierres de salas por parte de la Municipalidad avivaron el antiperonismo de los independientes. Esto es recordado igualmente por Asquini (22): «En aquellos tiempos los peronistas habían lanzado a la calle el *slogan* 'Alpargatas sí, libros no'. Los estudiantes universitarios se habían puesto en pie de guerra. Las funciones se hicieron en el Teatro Nacional, cuyo empresario, Muzio, era antiperonista a muerte. Fueron funciones inolvidables por lo calientes. El público y nosotros saludábamos haciendo la «L» de libertad. La interpretación era brillante. El texto de Odets (*Despierta y canta*) llegaba a la platea con alto grado de temperatura». «Para crear y realizar la escenografía (de *Androcles y el león*, 1953) llamamos a Oski, dibujante de historietas vastamente conocido y que la dictadura de Perón había prohibido en el periodismo a raíz de aquella caricatura de la revista *Cascabel*, de una cara de Perón simulando una pera enorme de la que salían los gusanos de la podredumbre. El dibujo decía de por sí, claramente, 'Perón podrido'» (60).

Este antiperonismo de los grupos era compartido por el público del teatro independiente que, paradójicamente, estuvo formado en su mayor parte por la incipiente clase media metropolitana, originada en gran medida por el ascenso social que le permitió el peronismo. El peronismo, y en esto hay acuerdo en las fuentes consultadas, fue una suerte de «enemigo invisible», «oponente» del teatro independiente[5]. Esto se hizo evidente cuando se pro-

[5] *Así lo vieron entre otros Kive Staiff: «Una clase media que veía en el tetro independiente una forma silenciosa de oposición a Perón» (King, 1985, 39); Enrique Pinti: «... en ese momento el teatro independiente se había convertido en una especie de refugio –estábamos en la época de Perón– para los intelectuales de izquierda, que allí tenían una válvula de escape» (Paredero, 1986,51); Carlos Somigliana: «El teatro independiente estaba muy mezclado con todo un contexto político, era una forma de expresión política en la primera época del peronismo, en la que –con razón y sin ella– aquel peronismo nos parecía una ramificación de fascismo. El teatro independiente era para mí, el canal por donde se descargaban las energías juveniles que no podían volcarse en la política». (Seigerman, 1979,IV).*

dujo la caída del peronismo (septiembre de 1955), ocasión en que el movimiento independiente perdió gran parte de su mística y de su público.

Las relaciones entre peronismo y teatro independiente estuvieron fundadas en la mutua desconfianza y en la hostilidad. Estos sentimientos se hicieron patentes en las escasas oportunidades en que se intentó un acercamiento, como fue el caso de las frustradas gestiones entre la Secretaría de Cultura de la Nación y la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), para realizar en forma conjunta un Festival en el Teatro Nacional de Comedia, que había cambiado su nombre por el de Nacional Cervantes, y que terminaron en un fracaso. Pese a que ambas partes enarbolaban banderas de sentido social e insistían en que formaban parte de las fuerzas populares, les fue imposible llegar a un acuerdo.

III. *El puente*, *Clase media* y los intertextos sociales

Más allá de toda duda el estreno de *El puente* el 4 de mayo de 1949 marca también, dentro de la historia interna del movimiento, el comienzo de la segunda fase del teatro independiente y señala el descubrimiento de la peculiaridad argentina (Pellettieri, 1979, 1980, 1992). Esta segunda fase fue de nacionalización, y el contexto social peronista, opositor desde el campo de poder, fue un factor relevante que «colaboró» para llevar al teatro independiente a la contextualización de sus espectáculos, y también a la inclusión de su discurso dentro de una indagación de la poética del realismo y al intento de captación de un público popular. Esta última expectativa no fue alcanzada.

El texto de Gorostiza convirtió en remanente a toda la textualidad argentina del teatro independiente contemporánea y anterior. Lo hizo desde el descubrimiento y resemantización de la textualidad de Florencio Sánchez, más que desde el intertexto norteamericano al que se acostumbra a citar sin demasiada precisión. La intriga *El puente* aporta pocas variantes: causalidad explícita, estructura superficial concretada a partir del modelo aristotélico, un sistema de personajes edificado sobre la base del personaje embrague –el Padre–, la voz del autor que modula y juzga la acción y personajes referenciales –a los cuales divide en «positivos» y «negativos»– los de la calle y los de la casa, respectivamente, y la extraescena realista-ilusionista. Presenta una novedad de importancia: el principio constructivo del texto ha pasado a ser el encuentro personal, quedando el artificio melodramático como elemento secundario, destinado a probar también la tesis realista.

Desde el punto de vista del discurso teatral, reaparecen los diálogos adaptados a las formas de la lengua corriente –una verdadera novedad para ese momento– ya que a partir del advenimiento del teatro independiente y aún antes, en el microsistema profesional culto había preferido un discurso neutro «literaturizado».

Pero la inusual importancia de *El puente* proviene de que incluyó en su discurso los intertextos políticos, económicos y sociales inmediatos, ausentes en el independiente anterior. *El puente* rompió la norma atreviéndose a rescatar los conflictos de la época. El referente volvió a recobrar en nuestra escena una función heurística, de invención (Krysinski, 1989, 9-33).

El texto ubica su acción en 1947, en Buenos Aires, mostrando dos formas de vida que representan otras tantas clases sociales: la de la calle, protagonizada por los muchachos de la barra de la esquina, la clase obrera o popular y la de la casa, la burguesía, que pugna por acercarse a una posición de predominio. La acción alterna en los dos espacios, con enfrentamientos entre los dos sectores, y todo termina con un trágico accidente en la construcción del puente de la que se habla desde el comienzo. El desenlace y la mirada final muestran la tesis realista del texto, el trueque de cadáveres iguala a ambos sectores y el texto se convierte, por obra del equívoco, en un mensaje para la conciliación y la fraternidad entre las dos clases sociales.

El puente modela una simbología elemental que también se proyecta de manera social y referencial. La elementalidad incluye a las familias enfrentadas, que son simétricas y están trazadas, aún para la época del estreno de la pieza, con ingenuidad maniquea. La barra de muchachos aparece como ejemplo de solidaridad social y los de la casa como muestra de individualismo estéril y de altanería.

Desde nuestro horizonte de expectativa actual, podemos percibir la valoración ideológica de Gorostiza de la Argentina de fines de los cuarenta como limitada y parcial. En el espacio-tiempo de *El puente* no se advierten las evidentes mejoras de la reforma social que instrumentó Perón desde su gobierno e incluso con anterioridad.

Los «muchachos de la calle», que sufren la crisis pero no saben qué es, ni cuáles son las causas que la originan, llevan consigo las contradicciones que Gorostiza observaba en la reforma social peronista: tienen un conocimiento más o menos claro de su poderío en el seno de la vida del país, no están resignados a su suerte, han superado en parte el sentimiento de inferioridad que poseía a la generación anterior, pero cuando tratan de comprender los problemas reales del país y de su clase, se advierte que no están capacitados para ello.

El Padre «comprende» a los muchachos de la calle, pero a la hora de analizar la actualidad social prefiere el pasado conservador: «Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. (...) Y todos luchan por subir y por no bajar (...) De vez en cuando, alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae."

Desde el campo de poder se instrumentó una respuesta a *El puente* a través del estreno de *Clase media* (23/9/1949), de Jorge Newton en el Teatro Municipal. Desde el costumbrismo, *Clase media* entró en polémica abierta con la pieza de Gorostiza. Carlos (el arquetipo peronista) enfrenta a su familia de clase media «decadente y corrupta» y es el absoluto «personaje positivo» de la pieza, que como melodrama costumbrista se adapta en su desenlace a la «justicia poética» del género. Perón habla por boca de Carlos: «Para mí no hay más que dos clases de hombres, los que trabajan y los que no hacen nada» (33) o «El justicialismo es una doctrina argentina que procura solucionar los problemas que tienen planteados los hombres y los pueblos, adoptando una tercera posición. Esta tercera posición, justicialista, anticomunista y anticapitalista, debe ser analizada en el orden de las virtudes, en el del derecho, en el de la economía y en el de las relaciones internacionales. (...) Por fin, el justicialismo es cristiano, porque, como el auténtico Cristianismo doctrinario aún no ha sido socialmente vivido por la Humanidad, este movimiento quiere arraigarlo, socialmente, en las conciencias y en las almas.» (65-66)

Clase media tuvo un éxito de público que el campo intelectual atribuyó a la asistencia «obligatoria» de cientos de alumnos de los colegios secundarios y primarios de Buenos Aires y sus alrededores. Asimismo, tuvo buena repercusión de crítica, en la que también se señaló la mano de Raúl Apold.

IV. Conclusiones

Sintetizar la larga serie de enfrentamientos y desencuentros que caracterizó la relación entre el campo intelectual teatral representado en este caso por el teatro independiente y el campo de poder peronista resulta harto difícil, pero necesario para desmitificar nuestra historia política y teatral. Ambos sectores cometieron graves errores: el peronismo no supo ni pudo crear las condiciones necesarias para la evolución cultural y teatral, y el desarrollo de la libre expresión de las ideas, y el teatro independiente no tuvo la suficiente apertura ideológica para advertir el movimiento popular

que se gestaba, pese a los errores de su Líder. No atinó a realizar la síntesis entre lo «nuevo» y lo «viejo» presentes en nuestra escena y desplazó a nuestro teatro tradicional, y junto con él a nuestro actor «nacional». A partir de 1955, con la caída de Perón y triunfante la llamada «Revolución Libertadora», el teatro independiente impuso para el teatro tradicional las condiciones del ganador, como lamentablemente suele ocurrir en nuestro país, y lo desplazó, queriéndolo hacer desaparecer del campo intelectual y del sistema teatral.

Una gran actriz y directora, Alejandra Boero, que protagonizó *El puente* en su estreno y que fue una de las figuras fundamentales del movimiento, nos da, cincuenta años después, la que creemos la mejor síntesis de lo ocurrido: «... había llegado el peronismo, y todo el mundo se retiraba, esa fue conocida como la etapa negra de la cultura argentina. (...) Ese fue el defecto de la primera etapa del peronismo, que tal vez no hubiera sido tan grave si los intelectuales hubieran percibido que la acusación de nazismo que le hicieron a Perón no hubiera tomado tanto cuerpo si los que tenían que estar cerca para darle color a este movimiento, hubieran estado. Pero se retiraron todos, porque era una cultura burguesa y oligárquica. Nosotros realmente no supimos reconocer que había un movimiento popular y que se podía aportar algo... Habíamos mamado una cultura clasista y eso nos limitaba. Siempre lo reconozco como una actitud honesta porque nosotros no nos disfrazamos, pero nos pusimos en la vereda de enfrente. No fue como en los setenta en que tanta gente se disfrazó de revolucionaria. (...) A nosotros el peronismo nos benefició, porque hacíamos una cultura opositora. No podíamos ni sabíamos hacer otra cosa. (Pellettieri, en prensa).

Bibliografía

Asquini, Pedro, 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Rescate.

Ciria, Alberto, 1983. *Política y cultura popular: La Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ed. de la Flor.

Di Núbila, Domingo, 1959. *Historia del cine argentino*, t. II, Buenos Aires: Cruz de Malta.

King, John 1985. *El Di Tella*. Buenos Aires: Gaglianone.

Krysinski, Wladimir, 1989. «La manipulación referencial en el drama moderno», *Gestos*, 4, 7 (abril) 9-31.

Mogliani, Laura, (en prensa). «Campo intelectual 1949-1960» en *Historia del teatro argentino*, vol IV, O. Pellettieri (director).

ORDAZ, Luis, 1957. *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán (2° edición).

PAREDERO, Héctor, 1986. *Héctor Alterio*. Montevideo: Trilce.

PELLETTIERI, Osvaldo, 1979. «La tentativa que marcó *El puente*», *La Opinión Cultural*, (18/11).

PELLETTIERI, Osvaldo, 1980. «*El puente*, de Carlos Gorostiza: importancia e influencia posterior», *La Torre de Papel*, 125-128.

PELLETTIERI, Osvaldo, 1991. «El teatro independiente en la Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional», AAVV, *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

PELLETTIERI, Osvaldo, 1992. «El teatro de Carlos Gorostiza: cuarenta años de realismo», C. Gorostiza, *Teatro 2*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 9-17.

PELLETTIERI, Osvaldo, 1994. «*El patio de la Morocha.* Cuarenta años después», *Teatro 2*, IV, 5 (abril) 58-61.

PELLETTIERI, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949- 1976)*. Buenos Aires: Galerna.

PELLETTIERI, Osvaldo, (en preparación) *Conversaciones con Alejandra Boero*. Buenos Aires: EUDEBA.

PERÓN, Juan D., 1947a. «Discurso del presidente de la Nación, general Juan Perón a los intelectuales argentinos» (13/11).

PERÓN, Juan D., 1947b. «Discurso del presidente de la Nación, general Juan Perón, en la Academia Argentina de Letras» (12-10).

POTASH, Robert, 1984. *Perón y el GOU. Los documentos de una historia secreta*. Buenos Aires: Sudamericana.

RODRIGO, Antonina 1984. *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta.

RONZITTI, Miguel, 1953. «2° Plan quinquenal y teatro», *Talía,* nros. 1, 2 y 3 (setiembre noviembre-diciembre) 28-29; 28 y 28-29.

SÁNCHEZ, Florencio, 1968. «El teatro nacional», en *Obras completas*, vol. I Buenos Aires: Schapire.

SEIGERMAN, Osvaldo, 1979. «La perspectiva actual», *La Opinión Cultural* (18/11).

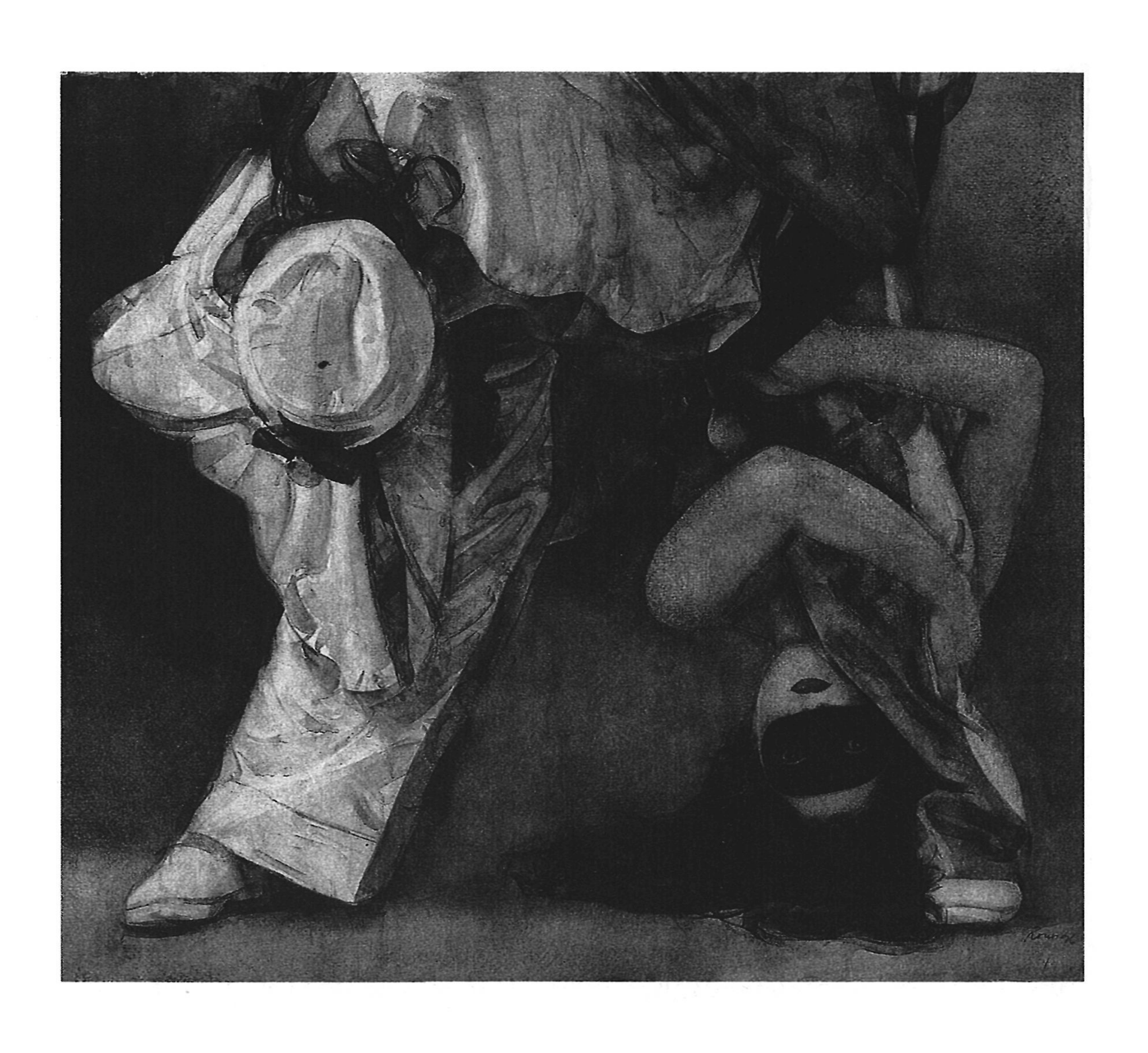
Argentina en marcha, 1947. Comisión Nacional de Cooperación Intelectual.

Cultura para el pueblo, s/f. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Subsecretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión.



Guillermo Roux: *Encuentro con abanico III,* 1997.
Carbón, 115 x 122 cm.
Colección particular

CALLEJERO



Guillermo Roux: *El abrazo IV,* 1996.
Acuarela, 97.6 x 110 cm.
Colección Graziella Franco de Crivelli

Alfonso Reyes y Goethe

Rafael Gutiérrez Girardot

Para Sergio Pitol

En su ensayo *Alfonso Reyes helenista* (1959), el filólogo clásico Ingemar Düring, sucesor de Werner Jaeger en Harvard, pasó revista a las obras de Alfonso Reyes sobre la Antigüedad clásica y registró, de paso, algunas de las huellas que su «afición de Grecia» había dejado en la obra del príncipe de la prosa española. Düring juzga los aciertos de Reyes pero a los desaciertos les dedica una benevolencia rayana en cortés caridad, que no se hubiera permitido poner en juego con un colega europeo. La actitud de Düring no era del todo eurocentrista, pero en él pesaba más que el cosmopolitismo sueco la mirada del especialista que gracias a la furibundia de Wilamowitz-Moellendorf había inmunizado su especialidad contra la crítica que le hizo «el filólogo Nietzsche», esto es, que se detenía en examinar una mancha de aceite en vez de contemplar la totalidad del cuadro. Con sus libros sobre la Antigüedad clásica, Alfonso Reyes no se propuso contribuir a la ciencia. A su traducción de las nueve primeras rapsodias de la *Ilíada* antepuso esta elegante confesión: «No leo la lengua de Homero; la descifro apenas». Al poeta Alfonso Reyes le bastaba ese amoroso acercamiento para respirar plenamente el aire de la otra «región más transparente», para amalgamar la cuna de la Atlántida con las esperanzas que despertó la realización de esa utopía: nuestro Nuevo Mundo, «nuestra América». Esa insuficiencia filológica la compensó con la heterodoxia poética que inauguró Hölderlin, cuyas traducciones de *Edipo el tirano* y *Antígona* de Sófocles delatan «su limitado conocimiento del griego», como asegura Wolfgang Schadewaldt. La heterodoxia poética y el arte de descifrar a los griegos de Hölderlin. Intención semejante subyace a las obras del mexicano universal sobre Grecia. Pero a ella se agregaba la necesidad de llenar la laguna que había dejado en la cultura de lengua española la mezquina intolerancia de la Contrarreforma: el «humanismo». De la persecución a los españoles que traducían del griego y a los que por eso se les acusaba de «luterizar» quedaron las cenizas de lo que en vez de «humanismo» cabría llamar el «gramaticalismo» de los jesuitas. A fines del siglo XVIII se hallaba tan extendido que José Joaquín Fernández de Lizardi caracterizó al tipo de «latinista» con la figura de «don Manuel Enríquez» de *El Periquillo sar-*

niento (1816) quien «por una tenaz y general preocupación que hasta ahora domina, nos enseñaba mucha gramática y poca latinidad». El siglo XIX fue honrado por el «humanismo» de don Juan Valera, cuya traducción de *Dafnis y Cloe* de Longo despierta la sospecha de que al hacerla estaba pensando en los amores de la viuda inmaculada Pepita Jiménez con el seminarista Luis de Vargas. Rubén Darío *irrespetó* el horror católico ante el «paganismo» y *despecaminizó,* si así cabe decir, el Olimpo. Abrió la brecha y se acogió a la vertiente erótica. Alfonso Reyes amplió el horizonte, interpretó la tragedia y destacó el otro Eros, esto es la pasión por el Logos, y puso de relieve la fuerza de ese pasado para la configuración de una ética personal, siempre arraigada en el mundo nativo de «nuestra América». La asimilación personal de Grecia cundió a través del mexicano universal en una imagen de América y de sus hijos que fundía la utopía con la conciencia de la realidad presente y que proponía un ideal secular. La «afición de Grecia» de Alfonso Reyes no sólo llenó el vacío del «humanismo» sofocado por la larga y anacrónica Contrarreforma, sino que sustituyó la concepción antivital del hombre y del mundo por una apertura y aceptación serena de las grandezas y miserias del ser humano. En este horizonte se inscribe su interés por Goethe.

Como la satisfacción de su «afición de Grecia», la de su admiración por Goethe no pretendía contribuir a la inmensa literatura científica sobre el cantor de Margarita. En su *Diario* registró el 25 de septiembre de 1931 esta confesión: «Goethe no sólo me inspira, no sólo me ayuda a entender ciertos ideales míos, sino que da el mejor retrato de mis defectos y el cuadro de los peligros que me amenazan. Él se libró a fuerza de genio. Yo sólo puedo librarme con paciencia y con diligencia. He aquí a lo que quiero referirme particularmente: el tomar el arte como una parte de la vida, trabada en todas las cosas de la vida, despedaza la obra y la convierte en un montón de ensayos fragmentarios. Así en Goethe. Así en Vinci, enfermo de la misma salud (si vale hablar así). Yo me muero de notitas. Quisiera en un gran desperezo, organizar todo». El ejemplo especular de Goethe constituye el presupuesto de la interpretación con la que Reyes participó en el primer centenario de la muerte del Consejero de Weimar en 1932. El título del ensayo escrito para esa ocasión, *Rumbo a Goethe,* indica que su propósito es sólo el de una aproximación. Ella es necesaria, porque en el mundo de lengua española Goethe no es una laguna sino un mausoleo cubierto de tópicos patéticos y de falsificaciones propias y recibidas de Europa. Al desbrozar el camino rumbo a Goethe y desmontar los andamios de cartón que entorpecen el acceso, Reyes va perfilando un Goethe «humano, demasiado

humano», que requiere entrar inocentemente en su vida, es decir, contemplar la *Trayectoria de Goethe.*

El ejemplo especular de Goethe implica una identificación con él, una «simpatía» que excluye la vanidad de sentirse repetición de Goethe como ocurrió con Gerhart Hauptmann o con el poeta de Popayán (Colombia) Guillermo Valencia. Esa identificación está enmarcada en la modestia elegante con que Reyes asegura: «Goethe no cabe en mis medidas... Yo sólo sigo a mi poeta desde el otro cabo de la civilización y desde la orilla distante de otra lengua...». Ello no impide que en algunas estaciones de su camino a Goethe, Reyes hable como si saliera en defensa propia o sintiera los acosos de lo «eterno femenino» que padeció Goethe. Ello explica la indignación con la que Alfonso Reyes ejerce la acerada polémica, ausente en todas sus obras. El motivo de la excepción fue el misteriosamente famoso ensayo de José Ortega y Gasset, *Pidiendo un Goethe desde dentro.* En una carta a Eduardo Mallea (publicada póstumamente en el tomo de sus *Obras completas* —XXVI— que recoge sus escritos sobre Goethe) Reyes analizó con precisa, detallada y justa acidez polémica la actitud de Ortega frente a Goethe. La caracterizó como manifestación de dos sentimientos: el de la soberbia y el de la envidia y, de paso, trazó un nítido perfil del peculiar modo de pensar y de juzgar del «protuberante» celtíbero. La carta fue un desahogo que Reyes confió a los amigos de la revista *Sur* con el ruego de que quedara entre amigos. Su cortesía mexicana contuvo la fundada indignación que, además, perturbaba el ambiente sereno y generoso que irradiaba su interpretación de Goethe y condensó los reproches de arbitrariedad arrogante, desconocimiento de lo que se ha escrito sobre Goethe e ilógica argumentación en una crítica concisa a la tesis central del ensayo perpetrado por el máximo filósofo de las Españas. Este «ha fingido un Goethe por dentro, que luego ha de volcarse afuera, un jinete anterior a la cabalgadura». La consecuencia lleva a inculpar a Goethe de que «no siguió escribiendo el *Werther*, sino el *Fausto*, a lo largo de su dilatado existir», que no evolucionó desde el subjetivismo extremo de su periodo juvenil de *Sturm und Drang* hasta su «concepción mucho más objetiva y generosa del mundo, donde ya su poesía, a la vez que se encamina a la cumbre clásica, abarca los intereses sociales, la acción y la ciencia. Ya nada humano le es ajeno, como en la palabra de Menandro que repitió Terencio». De la réplica emerge el Goethe que Reyes se propuso rescatar. Es el «humanista» pero no en el sentido reducido que adquirió la palabra en manos de los gramáticos, sino en el específico que se desprende de la *Trayectoria de Goethe*, esto es, el «poeta de la experiencia inmediata —*Lebensdichter*—» que «si pecó por algo fue por querer apreciarlo todo al alcance de los sentidos,

negándose a la mano oscura de la matemática o a las abstracciones filosóficas; pues, caso único de alemán, y poeta al fin, nunca quiso pensar en el pensamiento, sino sólo en las cosas». Este «humanismo» es apego a la terrenalidad plena del hombre, para la que Goethe creó la palabra *Weltfrömmigkeit.* En sus *Años de peregrinación* Goethe postuló ese concepto para «poner nuestras convicciones sinceramente humanas en una amplia relación práctica y no fomentar solamente a nuestros prójimos sino a la vez llevar consigo a toda la humanidad». Alfonso Reyes enmarca en este humanismo su imagen de Goethe, a quien llama «nuestro clásico más próximo», que «entre nosotros» viene a hacer «lo que siempre el faro: dar el rumbo; aunque parezca sarcasmo, dar el rumbo. Todo ideal es un sarcasmo». El deslinde polémico del Goethe de Ortega condujo a Reyes a poner de relieve un Goethe no «desde dentro» sino «de cerca». Pues «no es frecuente conocer a un autor tan cerca como conocemos a Goethe, gracias a su propio empeño de expresarse». Eso implica un método de acercamiento que a su vez es un simple mandato de interpretación elementalmente «fenomenológica»: «a los textos mismos». Aunque Reyes cita a autores canónicos de la literatura sobre Goethe como Hermann August Korff o Friedrich Gundolf, desconocidos no sólo por Ortega sino también por los feligreses de su iglesia española, siempre acude a los textos de Goethe y a los testimonios de las personas más cercanas al Consejero: las infaltables *Conversaciones con Goethe* de Eckermann, las menos conocidas *Conversaciones con Goethe* de Frédéric Soret, las *Charlas con Goethe* del Canciller von Müller y los diversos epistolarios como el famoso con Bettina von Arnim, entre otros. Así cumple Reyes la regla que desprende del principio goetheano para el encaminamiento de los estudios naturales: «Para estimar con justicia a Goethe no hay más medio que ver acontecer a Goethe...». Al verlo acontecer en los retratos de sus escribanos y amigos y en la manifestación de su vida en su obra, Reyes compulsa las partes del mosaico y con la familiaridad que obtiene en ello puede diferenciar y poner en tela de juicio el valor que merecen los testimonios. Consecuente, pues, con su método fenomenológico —o, como es preciso decir con Reyes: fenomenográfico— ejerce lo que los historiadores llaman «crítica de fuentes». Reyes, empero, no se limita a fijar el valor testimonial de Eckermann, von Müller o Soret, por ejemplo, sino, además, destaca aspectos de la personalidad de Goethe que se revelan en el encuentro de éste con sus interlocutores. Al «discípulo» Eckermann «le ocultaba, seguramente, la pasión y la intimidad», pero con él «se ensayaba un poco para la eternidad». Con el Canciller von Müller era más franco, porque tenía su mismo *status* social. Como el Canciller carecía de humor, Goethe le decía opiniones blasfemas

para provocarlo. Estas comprobaciones anecdóticas son «rayas de lápiz al margen de los libros» que, sin embargo, tienen mayor significado que las que Alfonso Reyes les concede. La tersura narrativa de la exposición, el ensayo «poético» de acercamiento requieren sólo claras alusiones que por el camino del «rumbo a Goethe» reaparecen con otro acento y cobran así la transparencia que rodea el retrato del Goethe dibujado por Alfonso Reyes. En Eckermann echa de menos «ese momentáneo despego que el pintor emplea para apreciar como con ojos extraños el cuadro en marcha». El diálogo de Alfonso Reyes con las fuentes crea esa distancia desde la que se divisa un Goethe humorista, un Goethe consciente de su *status* social, un Goethe que prepara su posteridad, es decir, un Goethe que domina la «retórica del dios terrenal».

Con todo, ese dios terrenal —«dios de Weimar» lo llama Alfonso Reyes— no es divino, no es olímpico. «Goethe es un ejemplo exaltado de lo que a todos nos pasa, y nada más. Nada se le ha mermado por eso, ni ha equivocado su camino». Con la frase final se refiere Reyes una vez más a Ortega y Gasset, cumbre de los falsificadores de Goethe, a los que alude en la primera parte de la afirmación, esto es, la cumbre contraria de los beatos del «olimpismo». El Goethe de cerca de Alfonso Reyes sólo se percibe cuando se lo ve sin prejuicios. La fenomenografía exige deslindes, que son rectificaciones. A la absoluta serenidad que se le adjudica contrapone Reyes el cuadro desgarrador del Goethe anciano, solitario, abrumado por «las riñas domésticas, la ingratitud y la crueldad» de su primogénito «el imbécil Augusto», como lo llamó el Canciller von Müller. Es el Goethe que a los setenta y cinco años confiesa a Eckermann: «Habrá habido cuatro semanas de dicha en toda mi existencia». La intensidad melancólica de esta «vida dolorosa» la traduce Alfonso Reyes a estas líneas de Rubén:

> Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
> y más la piedra, porque ésta ya no siente.

El Goethe que en su vida más sufrió que gozó, que tras cada desilusión y penuria amorosas caía enfermo y que sin embargo venció con el espíritu sobre la carne y el destino, que superó *Lo fatal*, es el Goethe real, el que ocultan las imágenes tópicas del Consejero olímpico; es el Goethe de quien cabe decir lo que dijo de sí el divino Rubén en el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*

> Se juzgó mármol y era carne viva

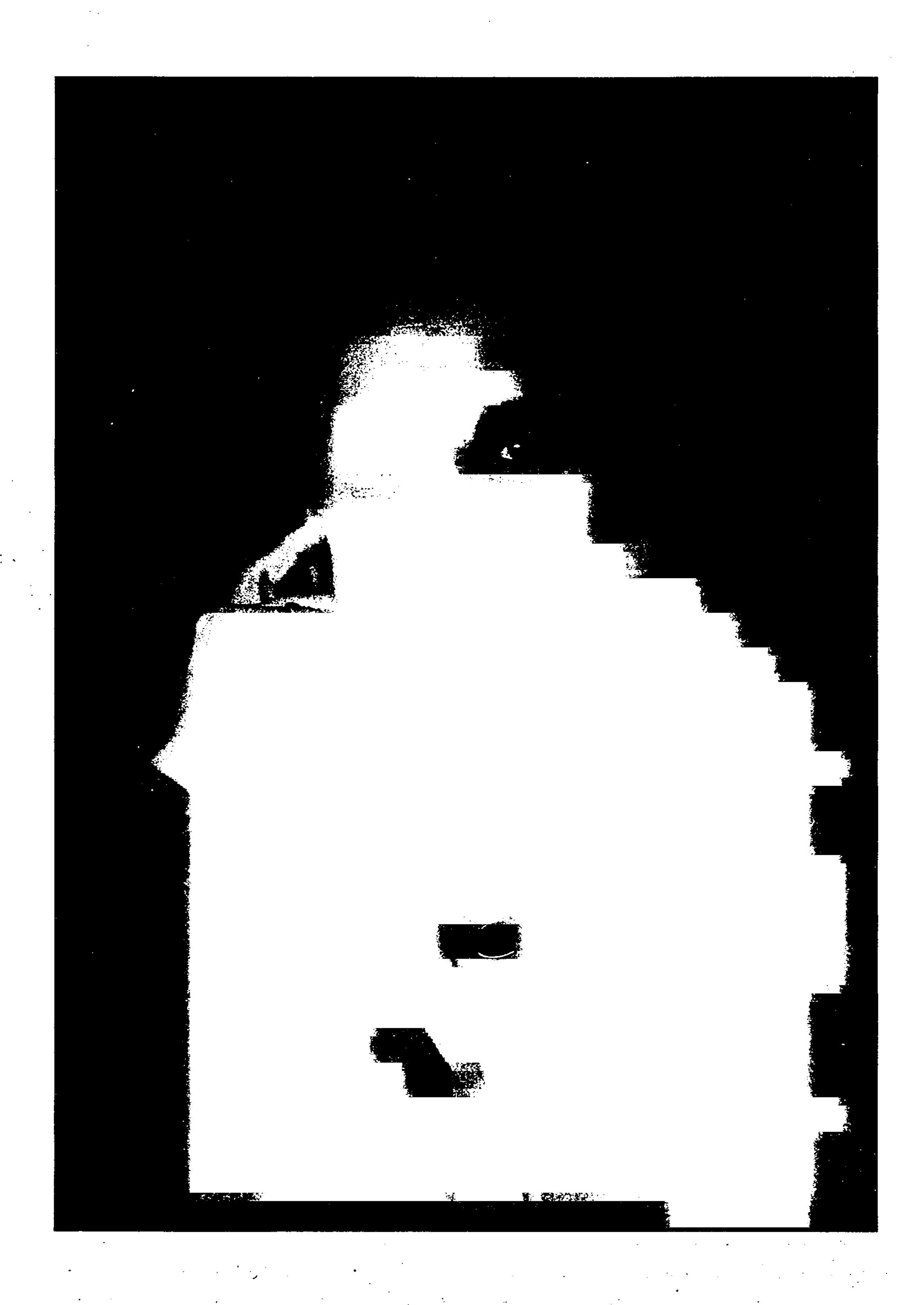
Con esta cita, Reyes rectifica, pero no baja a Goethe de su pedestal. El mármol de su estatua es la expresión de su humanismo, su variada obra: la del botánico, la del físico, la del político u hombre de acción (su participación en la batalla de Valmy, por ejemplo), que Reyes interpreta y en ocasiones salva de pertinaces prejuicios como el del Goethe reaccionario y antisocial. En este último pone Reyes un acento que delata el sentido de su identificación con el faro. Ya no es esa «simpatía» con la que Reyes parece hacer suya la situación de Goethe ante los acosos de la tumultuosa Bettina von Arnim. El recuento de los actos de socorro que dio Goethe a quienes le pidieron ayuda, de sus opiniones sobre la justicia social, de su crítica a «los de arriba», es una prueba de su solidaridad social, que Reyes resume con las últimas palabras que el anciano de Weimar escribió en el álbum del joven Achim von Arnim: «Cuando cada vecino barra el frente de su casa, todos los barrios de la ciudad estarán limpios». En el lenguaje de Reyes, esta ilustración metafórica de la solidaridad social reza: «entre todos lo haremos todo».

Este lema de las publicaciones de su archivo ya no es sólo de inspiración goethiana. Es el lema del mexicano universal, quien diagnosticó la capacidad de la inteligencia americana de crear «síntesis» de la cultura europea, es decir, puntos de partida y de vista que son nuevos y responden así a la promesa y a las esperanzas que acompañaron el descubrimiento del Nuevo Mundo, que nutren la utopía de América. En esa síntesis de Alfonso Reyes confluyen Goethe y la Grecia clásica, Mallarmé y el barroco español, Manuel José Othón y su México de *La X en la frente*, Rubén Darío y Chesterton, y la enumeración de sus afluentes basta para asegurar que Reyes realizó hasta donde es posible el postulado goethiano de la «literatura universal». Esta ampliación del horizonte intelectual que presupone la virtud de entender, de esquivar «el bajo placer de desdeñar sin conocer», implica una ética concreta, una ética de la utopía. El derrumbamiento de las utopías pervertidas por la burocracia no afecta la utopía que presidió la tarea poética y apasionada que Alfonso Reyes cumplió para América. En 1932 concluyó Reyes su ensayo *Rumbo a Goethe* con esta exhortación a propósito de la «crisis americana» de entonces: «La América que esperamos, cuando brote de cada uno, habrá brotado al mismo tiempo de todos. La cooperación no nos da el alma: ésta sólo podemos criarla nosotros. Si una ley de la sociedad nos pone en situación de ser más felices o más fuertes, tanto mejor; pero lo primero es que nuestra propia ley individual suba de quilates». La sarcástica casualidad quiere que en la segunda conmemoración de Goethe en este siglo, la «crisis americana» haya llegado a la cumbre anormal de una endemia que «se

presenta en toda su nitidez, sin disfraces de gratuita, o casual, o pasajera prosperidad económica que cada vez nos engañan menos» ... en la que «no sólo hay dolor, sino una excesiva sed de dolor y casi un culto, lo cual seguramente no crea las razas mejores». Ese culto y sed de dolor, transformado por los dictadores militares en sed y culto de sangre, es flujo de esa semimodernidad que Reyes describió como coexistencia de fuertes residuos coloniales y torpe y retrasado progreso institucional. La imagen del Goethe nutrido por el «Espíritu de la Tierra» es una invitación que hace Reyes a superar ese flujo, esto es, la «semisecularización». La promesa de que sólo en el cielo se llega a la plena felicidad degenera en un providencialismo de Cenicienta y aprovecha el viaje sobre la tierra para desencadenar la camaleónica sed de sangre, la envidia y sus ropajes, como el dogmatismo. A lo largo de su *Rumbo a Goethe* y su *Trayectoria de Goethe*, el poeta Alfonso Reyes dibujó un Goethe de cerca «desde el otro cabo de la civilización» y para América, y llenó una laguna, la que dejó el horror al paganismo, que ornó con el jardín de Goethe.

Con la «afición de Grecia» y la ejemplaridad especular de Goethe, Alfonso Reyes exhorta a los americanos a que se acojan a Anteo, a que la utopía sea un diario proyecto de «ganar las patrias, de conquistarlas», a que destrocen, por fin, el telón falsamente religioso tras el que se esconden con su fanatismo y sed de sangre.

Los doscientos cincuenta años del nacimiento de Goethe son una ocasión más para recordar que el rey mexicano de la prosa de lengua española no cesa, después de muerto, de ser el faro que, como su Goethe, indica el rumbo del ideal, que por ser sarcástico suele echarse al malicioso olvido.



Griselda Gambaro. Foto de Lucas Distéfano.

Entrevista a Griselda Gambaro

Reina Roffé

Nacida en Buenos Aires en 1928, Griselda Gambaro es una de las dramaturgas y narradoras argentinas de mayor prestigio internacional. Piezas como Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo, La malasangre, Del sol naciente *y* Antígona furiosa *se han representado en diversos escenarios de Europa y América. Con sus volúmenes de cuentos y novelas* Ganarse la muerte, Dios no nos quiere contentos, Lo impenetrable, Después del día de fiesta *y* Lo mejor que se tiene, *entre otros, ingresó en la narrativa revelando una escritura rigurosa y apasionada que abarca nuevas formas de contar los ángulos más oscuros y feroces del alma humana.*

–En su producción, que es abundante –tiene usted alrededor de treinta obras de teatro, varias novelas y volúmenes de cuentos publicados–, hay una constante alternancia entre la narrativa y la dramaturgia. ¿Cómo concilia el trabajo de dos géneros tan diferentes?

–Es cierto que la escritura se modifica, según las exigencias propias de cada género, pero la escritora es la misma. Por lo tanto, no me resulta difícil conciliarlos. Sin embargo, es necesario estar muy consciente de que son actividades distintas. El teatro tiene una doble vertiente: debe ser válido como literatura dramática y, a la vez, como hipótesis teatral. Lo que se escribe, además, debe estar pensado para un escenario. El escenario impone reglas bastante rigurosas. Por ejemplo, conocer los tiempos, porque una representación teatral tiene un tiempo determinado y un espacio preciso. El texto va a tener cuerpos y voces, un lenguaje fónico y mímico. Una de las condiciones básicas para escribir dramaturgia es saber visualizar la corporeidad de ese fenómeno que produce la escritura dramática. El autor es todos los personajes a los que mira moverse en el escenario y tiene todos los tonos de las voces de esos personajes. Piensa en cómo va a sonar cada voz; incluso piensa en las variaciones climáticas: si llueve, si hay sol. Desde luego, esto establece una diferencia en la escritura. El espacio de la narrativa es otro, mucho menos acotado. El tiempo, en la novela o en el

cuento, puede prolongarse, y esto permite reflexionar más. El autor puede meterse en los personajes mediante la famosa voz del narrador omnisciente o bien explorar diversas posibilidades.

–¿El público y el lector son, en consecuencia, receptores, distinta especie para usted?

–Mi experiencia me ha hecho ver que, en el fondo, son lo mismo, aunque se manifiesten de diferente forma. El público del teatro está allí presente, expresa de manera inmediata lo que le pasa, incluso durante la representación. El autor percibe esa corriente silenciosa que recorre al público y, cuando termina la representación, el espectador le expresa directamente, con el aplauso, lo que ha sentido. Por eso, para un escritor de teatro, el estreno de su obra es un acto muy sacudidor, casi traumático. Aquello que se escribió en soledad, que se ensayó a puertas cerradas, de pronto se expone a la mirada de los otros. Se produce, entonces, una combustión de sentimientos; las expectativas encuentran su asidero, sobre todo cuando la reacción del público es cálida. La gente se acerca al autor, le comenta la obra, y el autor recibe de manera espontánea, rápida, una respuesta. También ha sido muy interesante para mí asistir a los ensayos de mis obras, porque lo que yo escribí se independiza, cobra cuerpo. Es muy conmovedor ver cómo los actores, todo el equipo, pelean para lograr algo que una escribió y cómo entregan lo mejor de cada uno. En este sentido, el teatro es el que me ha dado mayor contacto directo con la gente. El lector, en cambio, es más distante y la relación con él, más indirecta. Uno puede conocer a un lector fortuitamente. No obstante, cuando pasa el tiempo, y la novela o el cuento es perdurable, el lector, anónimo para el creador, se multiplica, forma un conjunto de lectores y se transforma en una presencia importante y numerosa de la que le van llegando noticias.

–Durante su intervención en el Congreso Internacional Autor Teatral y Siglo XX, usted dijo que los argentinos son caníbales o depredadores culturales. ¿Podría explicar por qué?

–Porque la cultura argentina opera por apropiación. Esto se ve en la pintura, en la música, en el teatro. En Latinoamérica nos han sacado tanto; y en el caso específico de la Argentina, al extirparnos la cultura indígena, nos provocaron una fractura. Por eso, los argentinos tuvimos que trabajar sobre el vacío que produjo la fractura de la Conquista y de otros procesos históricos. Sobre ese vacío, y después con las aportaciones de las corrientes

inmigratorias y el sedimento de estos aportes, hemos creado nuestra propia cultura. Pero todavía siguen resonando los ecos de aquel quiebre. Éste es uno de los motivos por los cuales nuestra cultura es una cultura en estado de conflicto. Hemos tenido que nombrarnos desde el principio.

–¿Estado de conflicto que se refleja en sus piezas teatrales y también en su novela Después del día de fiesta?

–Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo. En *Después del día de fiesta,* uno de los personajes es Leopardi, caído por casualidad en la Argentina, y también están las cartas de la hermana Paulina. Pero estas incorporaciones circulan por la novela en un ambiente y con un clima muy del suburbio argentino. Las cartas de la hermana Paulina están intercaladas de tal forma que ya no podría decir qué pertenece a Paulina y qué a mi texto narrativo. Es un recurso que he usado en varias oportunidades, aunque siempre hay una base unificadora que responde a mi propia escritura. A mí me parece que este tipo de apropiación enriquece las obras, trae esa otra cultura que no nos pertenece, pero que hacemos nuestra por mestizaje. Ahora bien, cuando hablo de apropiación, lo que quiero decir es que recibo lo bueno que nos ofrecen los otros y lo integro a lo mío, pero no trato de imitarlos ni de parecerme a nadie.

–En su obra teatral Antígona furiosa, *estrenada en el Instituto Goethe de Buenos Aires en 1986, se observa no sólo una estructura de cantata, sino también varias incorporaciones, como aquellos versos de Rubén Darío («La princesa está triste/ ¿qué tendrá la princesa?») y lenguajes yuxtapuestos. ¿Es quizá la obra donde más claramente se ve el código del mestizaje que usted emplea en sus creaciones?*

–Sí, creo que en esta pieza es donde el mestizaje cultural se hace más evidente. De cualquier forma, Antígona es un personaje del que se han apropiado en todas partes. Los griegos dieron mucho de sí. Pero nuestra manera de apropiarnos es muy diferente a la de los creadores que producen en los grandes centros culturales. Hay en Europa y en América del Norte autores y directores que, antes de escribir una obra o de ponerla en escena, investigan durante años la cultura griega, por ejemplo, o el período histórico en el que va a transcurrir el espectáculo. Los argentinos no nos podemos dar ese lujo, porque no tenemos el tiempo ni las condiciones económicas para dedicarnos a investigar. Entonces, tomamos un atajo; usamos, si se

quiere, nuestra ignorancia y lo que sabemos. A partir de ahí, imaginamos e inventamos otra cosa para hablar de nuestra propia realidad.

–¿Por eso su Antígona parece más «furiosa» que otras en su desobediencia al poder como si, en verdad, estuviera encarnando a las Madres de Plaza de Mayo?

–Es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego. Mis obras pueden transcurrir en la Grecia antigua o en la Francia de 1700, pero la mirada es la mirada de una argentina, porque los datos de mi experiencia son los de la realidad de mi país. Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno.

–Usted también ha trabajado con personajes de la historia argentina. En La malasangre, *obra que estrenó en 1981, indaga en el pasado, vuelve al siglo XIX para poner en el interior de la escena a un dictador y a su hija, sobre la que recaen una suerte de prohibiciones, mientras en el afuera se expande el terror político con una brutal metáfora de cabezas cortadas a las que se pregona como melones maduros Historia que nos remite a la figura de Rosas y de su hija Manuelita y nos coloca en otra historia más reciente del país con fuertes resonancias de violencia.*

–Me apoyé en la época de 1840, porque me servía para explicar ciertos comportamientos de los personajes que, en nuestros días, no hubieran sido convincentes: la sujeción en las relaciones entre marido y esposa y padre e hija. Además, para hablar de la violencia que habíamos sufrido a partir de 1976 con la instauración de la dictadura en la Argentina, necesitaba recurrir a otro período. En 1981, cuando se estrenó *La malasangre,* los militares todavía estaban en el poder, así que no podía hablar del presente directamente. Pero no es una obra histórica.

–Su obra Del sol naciente *está construida con frases cortas, parlamentos breves y una libertad verbal muy significativa, ya que los personajes hablan de «vos», como en la Argentina, aunque aparezca un samurai estereotipado. ¿A qué responde la utilización de estereotipos?*

–Así como los japoneses deben de tener el estereotipo de lo que es un argentino clásico, los argentinos tenemos el estereotipo del japonés. De ahí la figura del samurai en mi obra. Pero yo tomo ese estereotipo para romperlo y abrirlo hacia otras perspectivas.

–Su primera obra escrita es Las paredes, *pero la primera estrenada se titula* El desatino, *que se dio a conocer en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, un lugar festejado por algunos y criticado por otros. ¿Por qué se la asoció a usted con este Instituto?*

–*El desatino* se dio en el Di Tella en 1965. Es decir, en una época particularmente politizada, en la que había que ser militante de izquierdas, porque, de lo contrario, se lo consideraba a uno de derechas. Entonces, como yo estrené en el Instituto que, en ese momento, era bastante resistido y al que cierta corriente estética y política consideraba esnob, no pensante, sin contacto con la realidad argentina, caí en las generales de la ley; yo también era esnob, europeizante, etc.

–También se la asoció a usted con el teatro del absurdo. ¿Reconoce alguna filiación con la obra de Ionesco?

–El teatro del absurdo de Ionesco, el absurdo europeo, es esencialmente metafísico, producto de una sociedad cansada, no de la nuestra, en la que hay un detonante social evidente. Puede haber, no obstante, ciertas corrientes internas que emparenten *El desatino* con el teatro del absurdo, pero creo que en esta obra todo es muy coherente, salvo el desencadenante de la acción. Es una obra de la conducta, no del absurdo, una obra de comportamientos.

–Sus primeras piezas abordaban temáticas que tenían que ver con los juegos del poder, en otras palabras, con el mundo de los hombres. Luego, usted empezó a tratar con mayor énfasis la problemática femenina. ¿A qué se debió el cambio?

–Se produjo a raíz de una novela que escribí en el año 1970, *Ganarse la muerte*, que fue publicada en Francia al mismo tiempo que en la Argentina. Las feministas francesas la entendieron como una novela que protestaba contra el sometimiento de la mujer. Yo viajé a Francia para la traducción y me puse en contacto con las feministas. Conversar con ellas me hizo pensar más en esa situación particular de la mujer. Antes, lo hacía instintivamente; mi oposición al sometimiento de la mujer era más visceral que otra cosa. Después, adquirí mayor consciencia y sentí la necesidad de incorporar esta problemática en mis obras.

–Los personajes femeninos, sobre todo de sus piezas teatrales, parecen aceptar la situación que la realidad les impone. ¿Son personajes derrotados?

–Puede que en *La malasangre* y en *Del sol naciente,* sí, pero son personajes derrotados desde otra óptica, porque no se entregan a la derrota, la derrota es el punto desde donde parten para tomar otra actitud frente a los acontecimientos y a su situación específica. Además, uno no acepta la derrota, la sufre. El personaje de *El campo* no tenía armas para superar la derrota. Pero las protagonistas de obras posteriores mías, sí. Asumen el fracaso, pero se rebelan contra él.

–¿Cuál de todas sus obras elegiría para llevársela a la Isla Proverbial, de la que hablaba Julio Cortázar?

–No podría decir cuál prefiero. Sólo sé que algunas las he olvidado más que a otras. Hace poco revisé *El campo* para una traducción y me dije: está bien. Y agregué: cuánta pasión había en la mujer que escribió esta obra. Pero, en realidad, me resulta ajena. Para seguir escribiendo hay que desprenderse rápido de lo escrito, lo cual me ocurre especialmente con las obras de teatro. Sigo hablando de ellas, porque siguen poniéndolas en escena y la gente me pregunta. Pero, para mí, perdieron interés, pues ya las escribí.

–¿Cómo se coloca usted dentro del teatro argentino?

–Yo no me coloco de ninguna manera. El hecho de tener una obra abundante y una vida extensa me ha permitido ampliar la mira con respecto a lo escrito. Una no se puede pronunciar sobre el propio trabajo, porque siempre se tienen dudas, pero lo poco que puedo saber ahora, porque en el futuro no sé lo que pasará, me lo indica la resonancia que mi trabajo ha alcanzado entre los jóvenes, en las nuevas generaciones. Sé que mi teatro se ve en los lugares más recónditos de la Argentina y de otros países de Latinoamérica, lo cual me hace sentir bien.

–Sus piezas teatrales se han traducido a once idiomas, mientras que las novelas obtuvieron menos traducciones. ¿Cómo lleva usted que su obra teatral haya tenido mayor repercusión que su obra narrativa?

–Lo he llevado como una especie de déficit. Sin embargo, desde que di a conocer el volumen de cuentos *Lo mejor que se tiene,* publicado a principios de 1998, sentí que los críticos y el público han empezado a considerar mi narrativa con el mismo interés que mi dramaturgia.

–Recuerdo dos fenómenos teatrales muy importantes en la Argentina, uno tuvo lugar en el Instituto Di Tella, y otro se denominó Teatro Abierto. ¿Se ha producido algo similar últimamente?

–Sí, pero son acontecimientos aislados, más individuales: algún director, alguna puesta importante. Pero fenómenos colectivos como el que originó el Di Tella, ya no hubo. El Instituto, en el que no sólo se hizo teatro, sino también pintura, música, etc., fue un espacio abierto a todo tipo de propuesta teatral, no había censura; yo, una escritora a la que nadie conocía, que no había estrenado nada, tuve en el Di Tella la mejor producción posible. Se trabajó con entera libertad, con las mejores condiciones, que es muy difícil que tenga hoy un autor que apenas comienza. Ese teatro que se hizo en el Di Tella movilizó mucho, porque se realizaron experiencias –algunas siguiendo la huella de lo último que venía de Europa o de Estados Unidos y otras típicamente argentinas, como las del Grupo Lobo– que eran muy transgresoras. Los espectáculos que se realizaron allí todavía ahora siguen siendo de vanguardia. Teatro Abierto, por otra parte, está emparentado con una situación política determinada. Es decir, tuvo su resonancia más por lo político que por la cuestión teatral, porque no renovó el teatro, teatralmente pasó poco, se dieron obras que, si bien algunas duraron, otras se perdieron en el olvido. Pero lo importante del fenómeno de Teatro Abierto fue que permitió aglutinar a más de veinte autores y directores y a un montón de actores argentinos para trabajar gratuitamente oponiéndose a la atomización de la cultura propiciada por la dictadura militar. Por primera vez en años, en 1981 apareció una voz colectiva en el teatro argentino que hablaba a la sociedad, y la sociedad respondió magníficamente. Las colas de espectadores eran larguísimas; el fenómeno tuvo tal impacto político-cultural, que el Teatro del Picadero, donde se representaron las primeras obras, fue incendiado por los represores. En este momento, aunque se ha hecho un Festival Internacional de Teatro en el 1997, las cosas son más institucionalizadas, de muy distinto calibre, no conmocionan como las experiencias antes mencionadas.

–¿Usted cree que el teatro tiene futuro?

–Alberto Ure, el director argentino, dijo: mientras haya dos personas que se estén moviendo en un espacio y dos que las miren, ya está el teatro. El teatro no necesita mucho. Cuando apareció el cine no mató nada, cuando apareció la televisión sacó tiempo para ver espectáculos en vivo, pero no mató nada. La necesidad de ver a gente que actúa una realidad otra en un

escenario, siempre es fascinante, siempre va a atraer la atención de alguien. Es como el libro, las nuevas tecnologías no pueden eliminarlo. El libro tendrá menos adeptos, pero va a seguir cumpliendo su función. Por lo tanto, el teatro sigue vivo. Es difícil trazar una perspectiva cierta, pero por lo que veo en Buenos Aires y en otros lados, hay un público de teatro que es fiel. El teatro tiene mucha historia por detrás para desaparecer.

–¿Qué tipo de teatro le interesa más?

–Yo soy buena espectadora. A mí no me interesa la corriente estética en la que el teatro esté inscripto, pero quiero que ese teatro me asombre, me revele algo que yo no sabía. Me interesa más el teatro de ruptura, el de los jóvenes dramaturgos de hoy. He visto, por ejemplo, una pieza titulada *Cachetazo de campo,* del argentino Federico León, que también es actor, de gran originalidad en cuanto a lenguaje y perspectivas. León dirigió la pieza, de tres personajes, muy bien actuada. Descubrir a un autor nuevo que, además, dirige su obra de un modo logrado, es una satisfacción. En la Argentina hubo poca continuidad, porque la dictadura militar significó para los dramaturgos un quiebre muy grande. Los autores dramáticos, después de mi generación, se cuentan con los dedos de una mano. Pero ahora han surgido muchos, hay una generación fuerte, vital.

–¿Qué características tiene la nueva dramaturgia argentina?

–Lo que más me ha llamado la atención es el empleo del espacio cerrado. Resulta curioso que la mayoría de las obras transcurran en una habitación, en un lugar físicamente pequeño. Esto responde, en buena medida, a las limitaciones que impone la producción; cuanto más chico es el espacio, hay menos actores, menos muebles, menos espectáculo y, por lo tanto, la producción se abarata. Pero, sobre todo, la teatralización de lo pequeño, de la clausura, refleja un síntoma de la sociedad actual, cerrada a las expectativas y a las esperanzas.

–Usted publicó hace unos años una novela erótica, Lo impenetrable. *¿Qué diferencias hay entre sexualidad, erotismo y pornografía?*

–No se puede separar la sexualidad del erotismo. Lo sexual tiene un sentido de necesidad biológica al que se le agregan, para transformarlo en erotismo, todos los aportes de la cultura: los tabúes, la ineludible transgresión de esos tabúes, las más secretas inclinaciones. Lo pornográfico se da cuan-

do hay una mirada que no participa. La pornografía es puramente física. Hay mecánica, pero no hay sentimientos, matices, ideas. No genera ninguna respuesta enriquecedora en cuanto a los sentidos, sólo una respuesta mecánica. Lo repetitivo en la pornografía es profundamente triste.

–¿Usted una vez me dijo que, con la escritura de Lo impenetrable, *intentó hacer una novela con humor,* remake *de otras eróticas en el uso de convencionalismos. ¿Cuáles son los convencionalismos de la novela erótica?*

–Las infinitas descripciones y sucesiones de coitos, el forzamiento de las situaciones hacia las posibles variaciones del acto sexual.

–¿Coincide con Georges Bataille en que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte?

–Creo que en lo erótico hay mucha desesperación. Se quiere aprehender al otro totalmente. Se da una necesidad de absoluto que difícilmente se puede saciar. Sin embargo, hay un lado mío, muy mediterráneo, que relaciona el erotismo más con la vida que con la muerte, más con la alegría que con la desesperación. En parte, entiendo el erotismo al modo de Boccaccio.

–Bataille vincula el erotismo con la continuidad y discontinuidad del ser, con la búsqueda de unidad mediante la pasión amorosa y dice que es la búsqueda de un imposible. ¿Qué piensa usted?

–A veces la pasión amorosa es tan fuerte que puede quebrar, fugazmente, la imposibilidad de la unidad. Esto sucede cuando la pasión amorosa se prolonga más allá del momento erótico, es decir, cuando el momento erótico se continúa a través de la palabra, la mirada, la ternura. Porque el erotismo no es un acto cerrado, no se sostiene en sí mismo. Debe estar, en todo, apoyado por el otro. La pasión acaba pronto si uno no halla en el otro misterios, zonas por descubrir. El acto amoroso carece de memoria, uno no recuerda lo que sintió en el instante preciso, sino después; eso es lo que queda, a veces una memoria agradecida al cuerpo y, otras, negadora del cuerpo. Frecuentemente ocurre esto último, debido a que nuestra mirada, por la idea de pecado, dejó de ser inocente con respecto al cuerpo. Es terrible: la realidad siempre recorta el deseo y, sin embargo, la única realidad que no debiera recortar el deseo es el cuerpo.

–Se dice que las mujeres no encuentran, como los hombres, tan estimulantes eróticamente las novelas que abordan temas sexuales. ¿Por qué?

–Tal vez porque esas narraciones olvidan la unidad que es cuerpo y alma. Se afanan en juegos corporales, que tienen que ver más con la gimnasia que con el erotismo. Ignoran que éste puede darse en el roce de una mano o en la visión de un tobillo, como sucedía en el siglo pasado. Por eso, las mejores páginas eróticas que leí están en *La montaña mágica* de Thomas Mann. En este libro, Mann habla sobre la naturaleza del deseo y, en paralelo, sobre lo erótico; especialmente en la conversación de Hans Castorp con Madame Chauchat, donde se dice que el cuerpo, el amor, la muerte son tres cosas que no hacen más que una, y también en esa larga confesión de Weshal, el enamorado sin esperanzas de Madame. Chauchat. Es magnífico lo que dice Mann: que uno no desea solamente el cuerpo sino el alma, y que es el alma quien desea el cuerpo. Este carácter espiritual de lo erótico, del cuerpo y, por lo tanto, del sexo, es lo que siempre se ha negado, y ésta es una gran pérdida que no debemos aceptar.

–Hasta hace poco tiempo atrás no había muchas escritoras que abordaran el tema erótico ¿Por qué?

–Porque escribir y hablar de sexo era terreno prohibido para las mujeres.

–¿Cómo pudo usted vencer la prohibición?

–Proponiéndome no tener zonas vedadas. Cuando escribo trato de ser libre, pero sé que tengo libertad condicionada: una no sabe hasta qué punto está marcada por la educación y los prejuicios sociales.

–¿Podríamos decir que hay una visión erótica femenina en Lo impenetrable*?*

–Podríamos decir, en todo caso, que esa visión está ligada a la alegría en los comportamientos, a la ausencia de culpa, a la valoración de la hetero y la homosexualidad al mismo tiempo. También está dada a través de la parodia de las jerarquías sociales y la facilidad con que el erotismo rompe con éstas. Hay, además, una consciencia social solidaria –dentro del erotismo entre los personajes que Madame X –la protagonista– llama «baja ralea». Pero debo confesar que nunca dediqué demasiado tiempo a reflexionar sobre lo erótico. Reflexioné más sobre la represión que ejerce la

sociedad sobre la sexualidad y por qué la ejerce, ya que nada es exclusivamente sexual; todo tiene que ver con todo, y la sexualidad tiene que ver con estructuras sociales e, incluso, políticas. Basta revisar la historia para comprobarlo: cómo el dominio de la mujer estuvo y está relacionado con su sexualidad, con reglas que la determinan *a priori*; cómo oficialmente el nazismo instauró una sexualidad reproductiva, cómo fue pacata la sociedad comunista durante el estalinismo; cómo la sociedad represiva del Sur de los Estados Unidos consideró los contactos sexuales entre blancos y negros, etc. Siempre me importó más el lado social de la sexualidad que el erotismo. De cualquier modo, lo que me animó a escribir la novela fue el impulso de la ficción, y si ese impulso se canalizó hacia la temática erótica fue, simplemente, porque era el género del concurso en el que yo quería participar.

–¿Cuáles son los peligros que corren las mujeres al hacer literatura erótica?

–La exaltación de lo femenino por *parti-pris,* caer en los modelos masculinos, perder el humor. Porque el erotismo, a pesar de lo que dice Bataille acerca de su carga de muerte y sangre, tiene un lado conmovedoramente ridículo que lo acerca al humor. Para el varón el erotismo puede entrañar un ejercicio de poder, de posesión; esto hace que no siempre vea el lado ridículo que tiene y lo considere de manera dramática, solemne.

–¿El erotismo es la pornografía de las elites, como dice Angela Carter en su libro La mujer sadiana*?*

–Siempre hay un elitismo que depende de la educación, de lo económico, de lo cultural. Y como el erotismo es un grado avanzado de la cultura, si no se puede acceder a ésta, es más difícil acceder al erotismo.

–Carter afirma, en el libro antes mencionado, que la pornografía es una sátira con pretensiones humanas.

–Ojalá lo fuese, porque esto indicaría que hay otros valores en juego: la ironía, el humor, la reflexión.

–Se dice que la pornografía refuerza los arquetipos de la negatividad de la mujer. ¿Qué le suscitan a usted las publicaciones pornográficas?

–Rechazo. En primer lugar, porque es mala literatura. Desde el punto de vista del placer, el erotismo siempre resulta más gratificante. En la pornografía el sexo es sólo tristeza. Los relatos pornográficos son historias sórdidas, de humillaciones y violencia. La mujer es esclava, objeto y cómplice de castigos inenarrables.

–Pronto aparecerá una nueva edición de Lo impenetrable. *¿Piensa seguir incursionando en la temática erótica?*

–*Lo impenetrable* no es una novela por la que yo me sienta particularmente atraída. Es graciosa, consiguió su objetivo, pero es un hiato en mi producción. Por otra parte, yo nunca reflexiono sobre las temáticas que debo seguir recorriendo o sobre las que me quedan por indagar. Porque, aunque valga la paradoja, reflexiono de un modo muy inconsciente. En mis primeras obras, estaba muy acentuado el tema de la responsabilidad, de la relación víctima-victimario, el de la libertad, pero lateralmente he desarrollado otros. Por ejemplo, en *Penas sin importancia,* la relación de la pareja, la situación de la mujer. A medida que una vive va cambiando o va incorporando nuevos intereses, nuevas miradas, incluso sobre lo ya tratado. Por lo tanto, los temas vendrán a mí, no puedo adelantarme a ellos.

–¿Y sabe cuándo un tema es para el teatro y cuándo es para la novela?

–Ignoro el mecanismo, pero me muevo con certezas; sencillamente sé cuándo una idea es para el escenario o cuándo es para la página. Hubo una época en que yo adapté, para teatro, novelas cortas. Mi obra *Las paredes* es una adaptación de una novela corta; *El desatino,* también, pero después dejé de trabajar de esa manera. Quizá porque se me complicó la estructura narrativa y entonces lo que tengo que decir se me agotaba en la novela. Desde hace ya veinte años se me presenta de una manera muy clara el género en el que debo contar las historias.

–¿En qué está trabajando ahora?

–Terminé una novela corta sobre mi familia italiana que inmigró a la Argentina; tiene, como todas las historias de inmigrantes, aspectos interesantes y conmovedores: rupturas, despedidas, abandonos. También estoy trabajando en un libro para una colección de Norma, la editorial con la que publico en la Argentina, en el que incluyo narraciones –las que no entraron en las novelas–, también pensamientos, descripción de personajes que

conocí a lo largo de mi vida, encuentros, etc. En esta colección han publicado a Augusto Monterroso, Álvaro Mutis y otros latinoamericanos. Además, empecé a escribir una pieza de teatro.

–¿Me puede adelantar algo sobre esta obra?

–Tal vez por una cuestión de cábala no me gusta hablar de las piezas de teatro cuando las estoy escribiendo. En fin, es una idea que tenía desde hace mucho tiempo y que, por alguna razón, no sabía cómo desarrollarla. Pero ahora parece que está tomando forma. Las ideas van armándose como solas mientras una vive y hay que dejarlas madurar. Tiene que ver con los sueños y cómo éstos interfieren la realidad y viceversa, lo cual es muy difícil de llevar a escena si una no quiere que el sueño resulte una banalidad. Se trata de alguien que sueña y repara la realidad, aunque la realidad es tan perversa que se mete en el sueño.

–¿De qué lecturas se ha nutrido?

–En mi época, el colonialismo cultural era tan fuerte que, en el colegio, leíamos a los autores extranjeros. Me nutrí de la literatura universal. Yo soy autodidacta, así que iba a la biblioteca y pedía libros al azar; leí un poco de todo. Sólo más tarde me interesé por la literatura rioplatense. Arlt, Quiroga, Felisberto Hernández, Onetti, que nos han marcado tanto a los argentinos.

–¿Usted siempre vivió en su país natal?

–A principios de los setenta viví un año en Roma. Luego; en la época de la dictadura argentina, pasé tres años en Barcelona. Fue un tiempo de trabajo bastante provechoso. Llegué a España con algunas páginas escritas de *Ganarse la muerte*, que me sirvieron de puente para seguir adelante. Cuando terminé la novela, me la publicó editorial Lumen. Después, pasé a algo más ligero, trabajé en *Lo impenetrable* para presentarla en el concurso de novela erótica «La sonrisa vertical», que convocaba editorial Tusquets. Debo confesar que no saqué ni siquiera una mención en este concurso. Finalmente, *Lo impenetrable* se publicó en Buenos Aires, hubo dos ediciones y ahora pronto se verá la tercera por Norma. Norma tiene el proyecto de reeditar toda mi obra narrativa y teatral.

–¿Cómo la trató el medio español durante los años que vivió en Barcelona y qué recepción tienen sus obras aquí, en otros países europeos y en Estados Unidos?

–Salvo la recepción de Esther Tusquets, que fue muy generosa, no tuve mayor contacto con el medio, los pocos contactos que intenté resultaron un fracaso y, como yo estaba muy sumida en el trabajo durante la época que viví en Barcelona, me aboqué a él sin esperar nada. En cuanto a la recepción de mis obras, también ha sido escasa. Se estudian, pero no se estrenan o se han estrenado en muy contadas ocasiones. Resulta bastante misterioso que mis obras se hayan dado más en Francia que en España, donde se supone que hay mayores similitudes. Pero me pasa lo mismo con Uruguay, que es el país vecino de la Argentina. Yo he estrenado más en otros países de América que en el más cercano al mío. A veces es una suma de casualidades, puede que no haya un director que se apasione con determinada obra o un actor que no se vea en el papel para que no se dé el contacto. Fuera de la Argentina, Francia es el país donde más me han traducido y representado; en Alemania, en Inglaterra y en Portugal también, incluso en países tan distantes como Noruega o Finlandia se han dado mis piezas. En Estados Unidos mis obras han alcanzado gran repercusión, pero sólo en el ámbito universitario. Mis piezas teatrales traducidas al inglés se estudian en Harvard, por ejemplo; además, se llevan a escena, aunque nunca he podido acceder a una gran producción. Se dan en circuitos pequeños, pero todo sirve.

–*¿Quiénes son sus más enfáticos seguidores?*

–La mayor calidez la recibo de los jóvenes. Esto es bueno, porque me indica que mis obras no se han desactualizado. Obras primerizas, como *Las paredes,* que cuando se estrenó pasó desapercibida y tuvo críticas adversas, los jóvenes de hoy la estudian y la representan.

–*¿Cómo ha sido y es su relación con la crítica?*

–Distante. Si hablan mal, me provocan un malestar epidérmico, pero no me enojo. Aunque debo decir que, actualmente, no tengo motivos para sentirme molesta. Ahora, por lo general, me tratan muy bien.

–*¿Qué es lo mejor que le ha dado su trabajo?*

–La posibilidad de conocer gente, de tener amigos en muchas partes del mundo, de recibir cartas de personas que me cuentan lo que mis obras ha suscitado en ellas. Esto es algo muy bello y conmovedor.

Guillermo Roux en España

Carlos Alfieri

El pasado 17 de marzo la Galería Marlborough de Madrid puso fin a un curioso desencuentro. Ese día se inauguró la primera muestra realizada en España de Guillermo Roux, uno de los artistas más importantes de América Latina, nacido en Buenos Aires en 1929. Resulta algo paradójico tan prolongado desconocimiento, puesto que la obra de Roux ha sido expuesta en numerosas ocasiones en Francia, Alemania, Estados Unidos e Inglaterra, además de su país, Argentina, cuyo Museo Nacional de Bellas Artes realizó recientemente una vasta retrospectiva. A partir de su exposición individual en The Marlborough Fine Arts de Londres, en 1973, y del Primer Premio Internacional de Pintura obtenido en la XIII Bienal de São Paulo, Brasil, en 1975, la proyección internacional de Roux se fue consolidando, a la vez que crecía en ciertos sectores la perplejidad generada por un trabajo de arrolladora excelencia pero renuente a las clasificaciones tranquilizadoras, huidizo, en perpetuo tránsito entre la aventura y el orden, desconcertante por disfrazarse de anacrónico para distanciarse de lo pasajero y operar así, desde esa lejanía, la más sutil destilación de los signos estéticos de nuestro tiempo.

Como otros artistas, Roux fue construyendo su pintura en diálogo permanente con la historia del arte y con la obra de sus coetáneos. Pero esa relación puede asumir diversos ropajes: la apropiación parcial o total, el rechazo radical, la parodia, el malentendido, la autoinmolación, la indiferencia, el desprecio. En el caso del pintor argentino, la ruptura y la mimesis le han sido siempre ajenas; él ha preferido «negociar» con las distintas épocas y tendencias, aunque no debe entenderse su actitud como un eclecticismo oportunista ni, mucho menos, como un sincretismo impersonal. Por el contrario, su peculiar experiencia de la pintura ha consistido en una asunción desde el interior de todas sus posibilidades, en un conocimiento riguroso de las formas en que se ha manifestado a lo largo del tiempo, en el abordaje de sus núcleos más secretos. Sólo metiéndose primero bajo la piel de esas posibilidades, intentando comprender sus razones más íntimas, viviéndolas desde dentro, consideró Roux que se podía expandirlas, metamorfosearlas, llevarlas hasta los extremos, confrontar las del pasado con las

del presente y viceversa, desintegrarlas y recomponerlas. Una opción de esta índole excluye, necesariamente, las invalidaciones externas de tal o cual corriente y las incompatibilidades decretadas en nombre de una supuesta modernidad (o postmodernidad). Peor aún: puede poner en evidencia la frivolidad o ignorancia de algunos planteamientos, con lo que deviene profundamente perturbadora.

Tras su primera formación artística en Argentina, Roux trabajó durante tres años en Roma en el taller de Umberto Nonni, como ayudante en obras de decoración y restauración. Su contacto directo con el arte renacentista italiano, que investigó profundamente, fue decisivo para el asentamiento de una cierta matriz de rigor clásico que no dejaría de influir como polo dialéctico en su obra posterior. Dos grandes cuadros testimonian esta época romana: *Medias rojas* (1957) y *El paño amarillo* (1958). Otras residencias le ayudarían a abrir nuevos canales de circulación estética: la agreste provincia de Jujuy, en el Noroeste argentino, en la que vivió durante seis años desde 1960; Nueva York, donde permaneció un año (1966); temporadas más o menos prolongadas en París y, más recientemente, en Sicilia. Pero es Buenos Aires el punto de partida y de regreso de todos sus movimientos, como es la memoria de su infancia vivida en el barrio porteño de Flores el reservorio que provee para su transfiguración muchas de sus imágenes.

Como si se tratara de una serie infinita de ecuaciones que arroja un resultado sorprendente, el arte de Guillermo Roux discurre por distintos órdenes estéticos, los interpenetra, los reformula, extrae de ellos las potencialidades más insospechadas y los encamina hacia direcciones imprevistas. La estructuración barroca del espacio pictórico puede convivir con una suerte de claridad renacentista; el manierismo con la austeridad, la vanguardia con el clasicismo. Del mismo modo el pintor dialoga con maestros del pasado y del presente, con Rubens o Picasso, Della Francesca o Matisse, Rosso Fiorentino o De Pisis, Velázquez o Cézanne, pero siempre se queda con la última palabra. Blanco móvil escurridizo a las dianas, su pintura, suntuosa, de una inmensa sabiduría, es rotunda pero evanescente, emboza su alquimia, procede por elipsis, elusiones, lateralidades, huye del énfasis, detesta lo evidente, profesa un pudor borgiano ante lo patético, morigera la nostalgia con la ironía. Con frecuencia se ha querido ver en Roux a un pintor surrealista; no lo es, por lo menos en sentido estricto: poco tiene que ver con la sintaxis icónica de esta escuela. El inconsciente no aflora en sus cuadros como una explosión sino como una emanación controlada; nunca se encontrará en ellos la yuxtaposición obvia de elementos disímiles; sus atmósferas son oníricas, refinadas, intensamente líricas: si se insiste en señalarles lazos de parentesco, sería más adecuado, aunque no demasiado

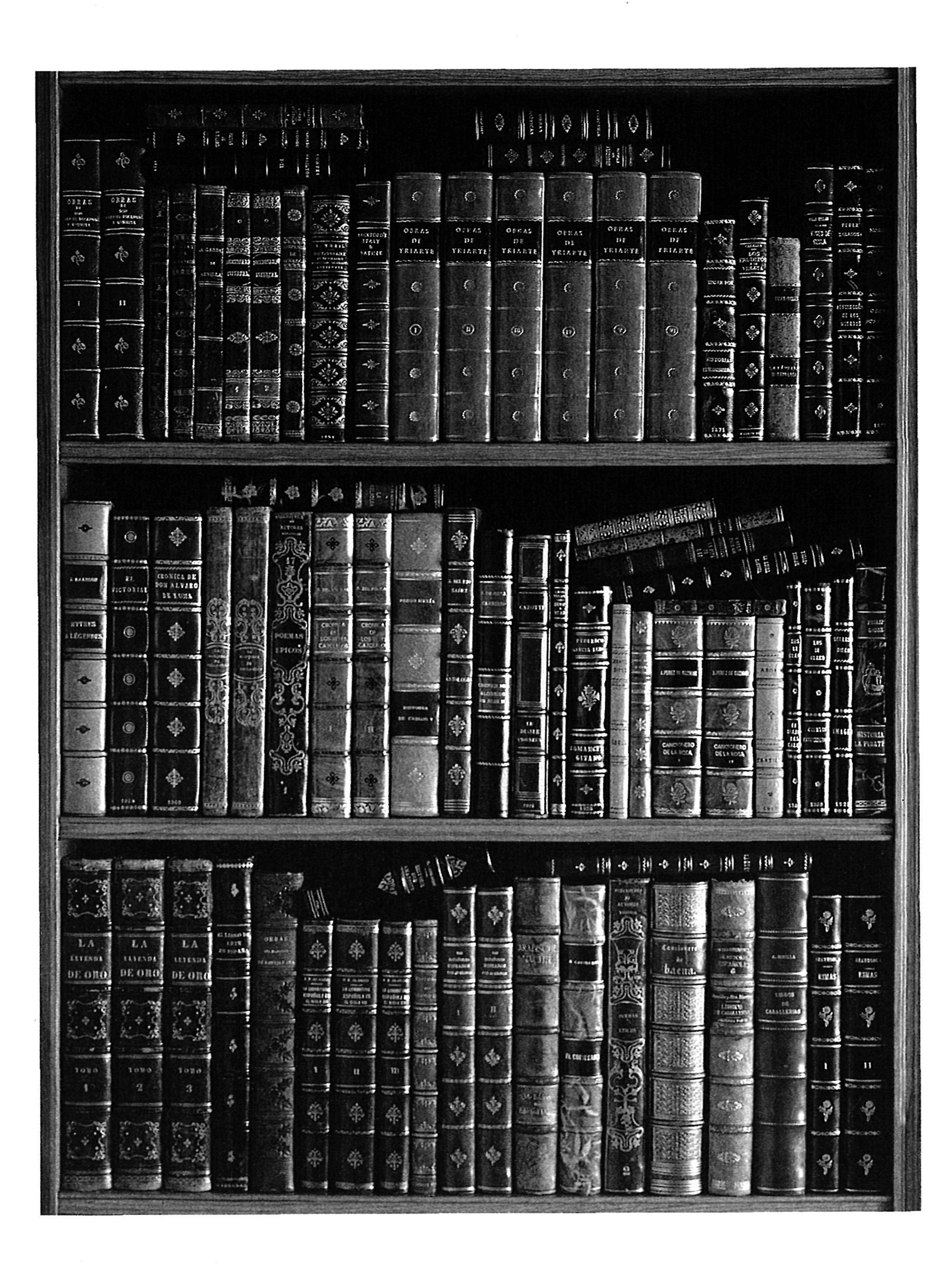
pertinente, buscarlos en algún Balthus, en cierto simbolismo. Menos legítimo aún sería vincularlos con Bacon por el rasgo externo de la dislocación de la figura humana, que en este pintor aparece mutilada, desestructurada, retorcida por fuerzas desintegradoras que anuncian su tormento y su muerte; los cuerpos de Roux no tienen sus miembros seccionados, sino más bien omitidos, borrados por la memoria insegura de los sueños, y la nueva organización que presentan sus partes no es un aviso de su disolución inminente sino una recombinación gozosa programada por el deseo y atravesada de sensualidad.

Guillermo Roux asume en su obra un cruce incesante de estrategias, una movilidad que nunca se extravía: siempre vuelve a su centro. Puede detenerse en las más variadas imágenes, en pretextos que van desde pequeños utensilios de uso cotidiano hasta personajes de la «comedia dell'arte» (aquí el diálogo se entabla con los Tiepolo), desde grandes hojas de plantas o flores de tal pureza esencial que alcanzan una dimensión ontológica hasta luminosos paisajes sicilianos sembrados de ruinas griegas. A partir de ellos traza las líneas de su identidad artística, despliega su deslumbrante potencia plástica y define sin estridencias su manera de ser contemporáneo. Ése es su desafío.



Guillermo Roux: *Abanico rojo,* 1989.
Acuarela, 103 x 111.5 cm.
Colección Amalia L. de Fortabat

BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO TOMO 1
LA LEYENDA DE ORO TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO TOMO 3
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS
RIMAS
RIMAS

El talón de Hipócrates*

Hasta mitad de los años setenta, el sueño americano no sólo incluía presidentes impolutos, capaces de llevar a los Estados Unidos hasta el cielo, sino también una grandeza médica a la medida del sueño que, apoyada en los avances científicos y tecnológicos de última hora, aseguraría pronto a todo el mundo remedios absolutos contra la enfermedad, la vejez y la muerte. Fue entonces cuando Nixon se hundió en el abismo del Watergate y un joven médico clínico pasado luego al campo de la psiquiatría (Stephen J. Bergman, seudónimo: Samuel Shem) creyó que, simultáneamente, había llegado el momento de sepultar el mito médico en un agujero similar. Como resultado de su intento surgió esta revulsiva novela, el *antikildare* de todos los *Dr. Kildare* televisivos o literarios de entonces, antes o después, donde se ridiculizan hasta el absurdo, lo grotesco y el horror, los fatuos –y a veces mortíferos– devaneos de sus colegas. Su historia, enmarcada en aquellos sombríos años nixonianos (73-74), fue publicada por primera vez en Estados Unidos en 1978, con el consiguiente escándalo y fulgurante éxito de ventas (sobre todo, entre los estudiantes de medicina), y ahora, con dos décadas de retraso, llega a España. Si cuatro años antes había rodado la cabeza de un presidente de la nación, ahora, al menos sobre el papel, rodaban las de los grandes jefes y jefecillos del poder médico, simbolizados, dentro de «La Casa De Dios» (un hipotético hospital fundado en 1913 por la comunidad judía norteamericana para poner a salvo a sus hijos médicos de la discriminación), por el Dr. Leggo, autoridad suprema; su eficaz mano derecha, el Pez, y la más entusiasta de los seguidores de la religión médica, la cientificista, hasta la crueldad, Dra. Jo.

El postulado básico del libro es sencillo, y lo expresa mejor que nadie el Gordo, el residente más famoso de la Casa, mentor y luz en las tinieblas del protagonista, el joven y recién iniciado Dr. Roy Basch (*alter ego* de Bergman-Shem): «La curación es la enfermedad. La mayor fuente de enfermedades en este mundo es la enfermedad del propio médico: su compulsión por tratar de curar y su equivocada creencia de que puede

* La Casa de Dios, *Samuel Shem, prólogo de John Updike, traducción de Jesús Zulaika, Barcelona, Anagrama, 1998, 472 pp.*

hacerlo». Ante esta situación, su propuesta es *no hacer nada,* no intervenir, lo que se traduce –para engañar a los ya de por sí autoengañados y soberbios jerarcas hospitalarios– en el empleo de recursos tales como los de *acicalar* al paciente (hacer como si efectivamente se hiciera algo) o *largarlo* (desentenderse de él) lo más pronto posible al lugar de donde salió, sea el asilo de ancianos o cualquier otra sala de este u otro hospital. Sin embargo, como añade el Gordo, «no es tan fácil no hacer nada, ahora que la sociedad le dice a todo el mundo que su cuerpo está lleno de imperfecciones y a punto de autodestruirse. La gente tiene miedo de hallarse al borde de la muerte todo el tiempo, y piensa que lo mejor es ir a hacerse inmediatamente su 'chequeo médico rutinario'. ¡Chequeo médico! ¿Cuánto has aprendido tú [le pregunta a Basch] de los chequeos médicos?»

Precisamente, los ancianos de los asilos constituyen una de las pruebas más contundentes de la tesis del Gordo. Antes, en la época en que el Dr. Leggo había acabado su carrera de medicina, no había casi viejos con demencia senil, incurables, porque la ciencia no había logrado aún la hazaña de prolongar la vida humana hasta el punto que hoy conocemos. Ahora, con Leggo al frente del hospital, sí los hay, y como si ostentaran en sus mentes y sus cuerpos degradados por el tiempo la señal inequívoca de que la vida ha acabado vengándose de esta intromisión. Tal clase de viejos (*gomers*, en la jerga cínica pero sabia del Gordo, esto es, *Get Out of My Emergency Room!* – ¡Fuera de mi Sala de Urgencias!), al revés que sus predecesores, *no mueren* (primera ley del decálogo acuñado por él mismo), pero, desprovistos de lo que a los seres humanos los constituye esencialmente como tales, «quieren morir, y no les dejamos. Somos crueles con los *gomers* –prosigue el Gordo– al mantenerlos con vida, y ellos son crueles con nosotros al luchar a brazo partido contra nuestros intentos de mantenerlos con vida. Nos hacen daño, y les hacemos daño».

La otra prueba radical, en el extremo opuesto, viene provista por los pacientes jóvenes (o al menos con las facultades mentales intactas) que sí mueren, y a veces en medio de los más espantosos dolores y las más negras angustias, sin que los médicos puedan evitarlo y sin brindarles tampoco, en la mayoría de los casos, lo único que es dable esperar: una mano amiga, un gesto de compasión (la mano y el gesto, por ejemplo, del Gordo, más allá de sus declaraciones y comportamientos aparentemente escandalosos). Viendo actuar al Gordo, Basch piensa: «He ahí lo que podía ser la Medicina: algo humano para los

humanos. Como todos nuestros maltrechos sueños». En cambio, una profesional tan *eficiente* como Jo, que no *acicala* ni *larga*, sino que al contrario interviene, *cura*, sólo sirve en situaciones como éstas para prolongar y endurecer la agonía por medio de medicamentos, procesos y aparatos tan sofisticados como vanos, resguardando brutalmente, al mismo tiempo, las prerrogativas de la ciencia con el pedido de una oportuna autorización para practicarle la autopsia al que va a morir.

Bajo la batuta de médicos tan imbuidos de su *misión* –el mito médico– como Jo, Leggo o el Pez, La Casa de Dios se convierte en un infierno, y los internos sensibles (Basch y el Gordo no son los únicos) enloquecen, se suicidan o, para combatir el hediondo olor a muerte y disolución, se atiborran del perfume embriagador del sexo, en un desesperado torneo erótico con las enfermeras que padecen junto a ellos las guardias interminables o la experiencia traumática de los Cuidados Intensivos. De este modo, la Muerte no danza sola aquí, sino con la Doncella, lo que hace de la lectura de esta novela una experiencia más conmocionante y perturbadora aún.

Entre orgasmos cósmicos y estridentes risotadas, circula soterrada, sin embargo, aquella amarga certeza –la imposibilidad de curar–, expuesta en este caso por otro médico, el Dr. Sanders, agonizante él también en La Casa de Dios, como un paciente más: «No, no curamos», le confiesa desde su lecho de muerte a Basch. «Yo tampoco me lo llegué a creer nunca. Y yo también pasé por ese mismo escepticismo... Todos esos estudios, y luego toda esa impotencia. Y sin embargo, a pesar de todas nuestras dudas, podemos ofrecer algo. No la curación. Lo que nos sostiene es el descubrimiento de un modo de ejercer la compasión, el amor. Y nuestro acto más amoroso es estar con el paciente, como está usted ahora conmigo».

Certidumbre esta que, al final de su primer año como interno, terminará imponiéndose definitivamente al protagonista, llevándolo a estrellar su maletín negro contra el asfalto, a la salida del hospital. Una manera de decir que el médico clínico Roy Basch se ha convertido en el psiquiatra Stephen J. Bergman, el mismo que nos contará su experiencia (real, sin duda, pero intensificada y deformada hasta el límite por una imaginación encendida y un sentido narrativo de primera) en esta terrible, delirante y, no obstante, esperanzadora novela. La única, por cierto, que escribió.

Ricardo Dessau

América en los libros

El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939, *José Luis Abellán, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, 461 pp.*

En 1967 José Luis Abellán (Madrid, 1933) publicaba su libro *Filosofía española en América (1936-1966)*. Aun reconociendo lo fructuoso del proyecto y el empeño atípico del autor, es muy razonable su dificultad a esa fecha para completar un tratamiento satisfactorio del exilio filosófico, bien por motivos políticos, bien por la circunstancia personal de los pensadores analizados o, aún más elemental, por escollos de naturaleza bibliográfica. Lo importante del caso, en cuanto supone la culminación de su ejemplar labor investigadora, es que Abellán edita por fin una versión renovada y copiosamente enriquecida de aquellas páginas de juventud. De hecho, así lo aclara el prólogo; por más que su raíz sea lejana en el tiempo, es éste un libro nuevo, que poco tiene en común con aquel primer tiento.

Una explicación introductoria, fundada en el concepto que José Gaos tenía del destierro de los filósofos, nos lleva a entender mejor la precisión que anota el subtítulo, *Los transterrados de 1939*, el cual, es cierto, se refiere a la tragedia intelectual que supuso la Guerra Civil, pero también a la concepción gaosiana según la cual Hispanoamérica, patria de destino, se manifiesta como la única posibilidad histórica de un futuro español. Y desde luego, en lo que toca a este proceso cultural transatlántico, es indiscutible que la tarea filosófica de la diáspora española pudo prolongarse y proyectarse en aquellos países que acogieron a los intelectuales. En tal perspectiva, el libro se organiza en seis partes, cada una de las cuales interpreta el discurso de un grupo de pensadores, cuya variable afinidad obedece a distintos protocolos, y estudia en cada caso sus razones, la penetración de sus ideas y el contexto donde se insertan, así como los pormenores anecdóticos que despejan la incógnita de sus vidas. A ese perfil ensayístico se añade, por turno y a modo de complemento, la oportuna nota biográfica seguida de una bibliografía de libros y comunicaciones. Ese método expositivo, muy clarificador y eficazmente divulgativo, nos permite mencionar aquí los contenidos que alberga el volumen con la sola cita del rotulado de cada una de las partes y de varios de los filósofos a quienes atienden: *La filosofía cata-*

lana (Joaquín Xirau, Eduardo Nicol, José Ferrater Mora), *La herencia de Ortega* (José Gaos, Ortega y Gasset, Manuel Granell, Luis Recaséns Siches, Francisco Ayala), *Socialismo y marxismo* (Fernando de los Ríos, Luis Araquistain, Adolfo Sánchez Vázquez), *El pensamiento delirante* (María Zambrano, Juan Larrea, José Bergamín, Eugenio Ímaz), *Un gran filósofo independiente* (Juan David García Bacca) y *La filosofía político-social, político-religiosa y político-jurídica* (José Medina Echavarría, José Manuel Gallegos Rocafull, Manuel García Pelayo).

Cuerpos en bandeja. Frutas y erotismo en Cuba, *Orlando González Esteva, ilustraciones de Ramón Alejandro, Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1998, 128 pp.*

Fue Linneo quien planteó con todo rigor que los géneros vegetales tendrían que determinarse por sus frutos, decisión que justifica que haya tantas variables frutales como grupos recopilados de géneros. A partir de esa genealogía, la querella erudita incrementa sin cesar la nomenclatura frutícola y de paso dirime los apellidos científicos de cada nueva especie. Pero lo substancial de los frutos, placeres de chimenea aparte, es el papel que desempeñan en la reproducción de la planta. Y así como los hay dehiscentes, liberadores de esa semilla, e indehiscentes, preñados en su total maduración, también es común hallar frutos sensuales, lujuriosos, tentadores, con un valor metafórico que supera la mecánica procreadora y penetra el territorio simbólico-literario. Porque la poesía, tentada por la infinita gama, encuentra un animado campo de acción en la fruta, sirviéndose, en cuanto arte verbal, de la erótica morfología, colorido y aroma de las suturas, la cubierta, las paredes interiores, el zumo, la pulpa y las semillas. En fin, puestos a sobresaltar la imaginación, es tentador poner el acento en una botánica transfigurada, voluptuosa y edénica, proclive a revelar patrones corporales en la geometría de los frutos más opulentos. Y esta efusión del deseo se aviva con el magnetismo de todo lo germinativo, con la tensión plástica de sus esquemas de equilibrio. Desde este centro fecundador, González Esteva nos refiere con curiosidad impaciente y contagiosa los lazos eróticos de Cuba y sus habitantes con las frutas. El poeta cubano se solaza en su escritura con una feliz evocación de sabores y versos, desorden carnal y noticias folclóricas, sin ortodoxias ni fervores excluyentes. Desde luego, este deambular por la cosecha isleña lo protagoniza el sensualismo, de ahí el interés del

escritor por quienes perciben atributos de la anatomía carnal en el fruto y, sublimando la imagen, evocan cualidades frutales en el cuerpo amado. A esa doble identificación se une otra de orden mítico, penetrada de simbolismos que remiten a un Edén del cual es eco la fruta: «Si el Paraíso terrenal estuvo ubicado en Cuba... el demonio jamás asumió forma de serpiente sino de fruta y, como tal, sigue tentándonos».

La lectura de este libro es una experiencia placentera para el curioso. Orlando González Esteva consigue «artizar» lo frutal, y el verbo adquiere aquí el sentido con el cual fue conjugado por Lezama Lima. De otra parte, el diseño de la entrega es de gran belleza, ello es evidente. Con sus ilustraciones logra el pintor cubano Ramón Alejandro recalcar el escenario propuesto por González Esteva, y acaso también estimular nuevas manifestaciones del Eros frutal que habita su isla.

Juan B. Justo, *edición de Javier Franzé, Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1998, 229 pp.*

Como es norma en la colección «Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina», se propone al lector un panorama selecto de quien protagoniza la obra, en este caso Juan B. Justo (1865-1928), fundador del socialismo argentino. La arquitectura del volumen queda establecida sobre dos pilares. En primer término, una sintética introducción donde el editor, Javier Franzé, expone un esbozo de biografía política, seguido de un contexto de reflexión para comprender las peculiaridades político-económicas de la Argentina desde 1880 hasta 1930, y finalmente una clave de lectura, con la cual aporta una muy apretada exégesis del socialismo justista. El segundo nivel comprende la obra escrita de Justo, de la cual sirve una antología ordenada por temas, consagrándose cada uno de los apartados a exponer las ideas por él vertidas acerca de conceptos sustanciales. La masa de documentos es articulada en cuatro grupos; los tres primeros recorren los conceptos de historia, lucha de clases, capitalismo y socialismo, en tanto el cuarto recupera escritos sobre política argentina e internacional. La pertinente bibliografía realza, sin lugar a dudas, el valor documental de la entrega.

Debe ubicarse la primera experiencia política de Justo en esa Argentina finisecular que recibe un enorme conglomerado inmigratorio y resuelve las elecciones por medio del fraude. Ante los excesos del desarrollo capitalista y la hegemonía burguesa, la prédica socialista,

por oposición a la *política criolla*, supone un replanteo de la problemática del trabajador, acentuada por injusticias y conflictos de clase. Justo va definiendo un movimiento civilizador, constructivo, anticaudillista, el cual toma forma política en el Partido Socialista fundado en junio de 1896. Es así cómo este cirujano ilustrado que se hizo socialista sin leer a Marx y que acabó por vertir al castellano *El Capital*, termina elaborando un discurso fiel a la dinámica de la Segunda Internacional. Es elocuente que el editor lo detalle como un socialismo derivado del proceso constructor del Estado moderno, comprometido con la organización política y social del proletariado, pero también, y sin renunciar a su marco teórico esencial, con el asentamiento del orden liberal-capitalista. Es más, la nueva dirección que toma la Argentina en los años 30 traerá consigo el desfase del socialismo local, cuyo derrotero, afirma Franzé, «va a estar ligado al de la sociedad ochentista. Surge con ella, contribuye a crearla, es su principal adversario, triunfa y cae con ella».

Por su adecuada síntesis del pensamiento justista, el volumen objeto de estas líneas no sólo rendirá un importante servicio a quien pretenda conocer los rasgos principales del ideólogo, sino también a quien se interese por lo más íntimo y elaborado de su reflexión.

Dime algo sobre Cuba, *Jesús Díaz, Espasa Calpe, Madrid, 1998, 265 pp.*

La vieja fórmula de adaptar en forma de novela guiones cinematográficos, tan frecuentada en el campo de las ediciones populares, significa en buena medida un deterioro de la obra original, pues los artesanos a quienes queda encomendado el proyecto carecen por lo común del temperamento necesario para ir más allá de la simple transcripción al nuevo género; aquí se trata, por el contrario, de que no haya giros inesperados ni sugestiones personales, por anodino que resulte el libreto elegido y falto de gracia el guionista. Sin desdeñar la corrección, el traductor ha de conducirse con la pulcritud de un copista y relatar la película con enfoque mercadotécnico, a buen seguro vigilado por celosos editores.

La secuencia varía substancialmente cuando es el propio guionista quien culmina el cambio de registro. La historia es ahora asunto suyo y no la plantea como un simple vehículo de promoción en la competencia industrial. El relato cinematográfico, perpetuo deudor del modelo novelístico, le sirve para fundamentar la nueva narración literaria, cuyo poder de sugerencia dependerá, entre otras cuestiones, de lo bien forjado de su técnica. *Dime algo sobre Cuba* propone un eficaz ejercicio de fabulación con esa trastienda creativa; quien es res-

ponsable, el cineasta y escritor Jesús Díaz (La Habana, 1941), se ha inspirado en su libreto para una película aún no rodada, un guión estimulado en diversa medida por José Luis García Sánchez, Fernando Trueba y Rafael Azcona.

Díaz ve al protagonista, el estomatólogo cubano Stalin Martínez, como una víctima disparatada del destierro. Enrojecida su piel por la insolación, se oculta en la azotea de la casa de su hermano, en Miami, y humilla cuanto puede su anatomía para lograr la apariencia de un balsero. La razón no es otra que fingir una llegada por mar a las costas de Cayo Hueso y ser admitido como refugiado político. Hijo del azar, el clandestino ha cruzado la frontera vía México, y ello es un serio inconveniente para obtener un visado. En este orden, la mascarada, fiel contrapartida de su habitual sinceridad, verifica una penitencia, la que ha de cumplir para acceder al paraíso yanqui. Tierra prometida ésta que le inspira no pocas dudas, sobre todo tras abarcar en *flash-back* los hechos, a cual más absurdo y también amargo, conducentes a su extrañamiento.

Las insistencias en una memoria deformante y, por contraste, en algún síntoma de la aculturación ilustran el empeño reflexivo del personaje, sumido en una tragicomedia sólo relajada por el candor de Miriam, la psicóloga de delfines, quien amorosamente le solicita: *Tell me something about Cuba*. Una petición que cimenta, en su sencillez, este relato de perplejidades, tupido sobre el fondo movedizo de la identidad.

Poesía completa, *Gastón Baquero, Editorial Verbum, Madrid, 1998, 395 pp.*

Estamos ante la compilación definitiva de la obra poética de Gastón Baquero (Banes, Cuba, 1915-Madrid, 1997), autor que, al decir de Pío E. Serrano, editor del volumen, pertenece «a esa minoría de poetas que, como Rimbaud o Eliot, desde sus poemas inaugurales se revelan suficientes». El tomo se abre con un prólogo y una bibliografía, espacio teórico que nos incita a reflexionar sobre la manera de ser de sus versos, la cual viene a resultar consecuencia estética de su visión del hombre. Poeta que también sondea el proceso cognoscitivo del creador, en el ensayo *La fuente inagotable* (Pre-Textos, 1995) Baquero ya definió con nitidez, en su grado más conseguido, lo que ha de ser el compromiso poético: «En el poeta integral lo poético es la respiración natural del ser. Antes y después del verso o del poema mismo, ese ser misterioso poetiza, transmuta todo».

El editor, con buen criterio, ha procedido sistemáticamente en la recopilación. Figuran en ésta las

seis obras donde, en su totalidad, mostró Baquero poemas inéditos: *Poemas* (La Habana, 1942), *Saúl sobre su espada* (La Habana, 1942), *Poemas escritos en España* (*Cuadernos Hispanoamericanos* nº 127, julio de 1960), *Memorial de un testigo* (Madrid, 1966), *Poemas invisibles* (Madrid, 1991) y *Dos poemas de Gastón Baquero* (Valladolid, 1997). Asimismo, ordena los poemas editados inicialmente en la antología de Cintio Vitier, *Diez poetas cubanos* (La Habana, 1948); y también los originales que Pedro Shimose editó en *Magias e invenciones* (Madrid, 1984), libro que llevó a imprenta Ediciones de Cultura Hispánica. La revisión poética, minuciosa, se completa con la serie *El álamo rojo en la ventana* (1935-1942) y con parte de los poemas de juventud incluidos en su *Poesía completa* (Salamanca, 1995), empresa que coordinaron Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart. A ese fondo se añaden dos bloques de interés para el estudioso del mundo poético modelado por Baquero; el primero alberga los poemas de madurez no incluidos en libros unitarios y el segundo, los poemas de juventud no recogidos en libros.

El compendio participa de otro género, el ensayo, y en un fértil diálogo del autor con la literatura, nos ofrece dos reflexiones de Gastón Baquero sobre su poesía: «Los enemigos del poeta», sugerente prefacio a *Poemas*, y «Poesía y persona», un texto situado al comienzo de la colección *Diez poemas cubanos*. El flujo expositivo lo retoma en el epílogo, donde el nivel de análisis en que sitúa su argumentación se anima con los dos últimos pensamientos que formuló sobre la experiencia poética: «Discurso de Baphomet que el lector puede saltarse», escrito para su *Autoantología comentada* (Madrid, 1992), y «Volver a la Universidad», incluido en el homenaje *Celebración de la Existencia* (1994).

El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros, *Nora Catelli y Marietta Gargatagli, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, 446 pp.*

Cuando la crítica translatoria evalúa los motivos que conducen al éxito de cierta traducción, sucede que los juicios emitidos resultan sólo aproximativos, según el gusto, técnica valorativa e intuición del crítico, por más que la traductología promueva en este campo enfoques rigurosos para el análisis. De la lucidez del traductor depende la resolución satisfactoria del problema: vertir el texto original, sin traicionar sentido e intenciones, a su idioma propio. Esto quiere decir, por lo pronto, que el traductor

interpreta palabras, pero también –y sobre todo– culturas. «Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca. Una lengua es toda un visión del mundo (...) Una lengua, además, vale tanto por lo que dice como por lo que calla, y no es dable interpretar sus silencios». Así se lamentaba Alfonso Reyes en «De la traducción», uno de los ensayos incluidos en su colectánea *La experiencia literaria* (1941). Un lamento que viene al caso cuando estamos refiriéndonos a la original y excelente antología que nos ofrecen Nora Catelli y Marietta Gargatagli, donde se formula además que «la escena de la traducción es el lugar imaginario donde se enjuicia, precisamente, la existencia de los otros». Dicho esto, el único modo de percibir ese reto en toda su profundidad es comprobar la distancia etnográfica con la otredad que plantean, con mayor o menor maniobra, muchos de los pasajes reunidos.

Como para advertirnos del sentido en el cual se orienta el propósito del libro, el título de éste ya es un indicio a tener en cuenta. Nace de una cita del heterodoxo *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias, quien colorea su definición del tabaco destacando que «esta yerba es tan antigua que se usaba en tiempo de Plinio, como dice el lib. 25 de su *Natural historia*». Y es que el criterio selectivo de la antología ha priorizado aquellos escritos más elocuentes a la hora de mostrar el modo de construir a los otros en la cultura hispánica, cualidad que cobra toda su fuerza en la periodización examinada: siglos X al XIII, siglos XIV y XV, siglos XVI y XVII, y siglos XVIII al XX (1925). Etapas durante las cuales, según afirman Catelli y Gargatagli, «la cultura española aparece, desde el punto de vista de la historia de la traducción, como una especie de bisagra entre dos mundos que sucesivamente la rechazan o a los que ella rechaza: Occidente y América». Así lo hacen entender los escritos reunidos en el volumen y las consideraciones ensayísticas que los anteceden. Podrá advertirse que esas 76 presentaciones son una enjundiosa puesta entre paréntesis de los textos y prueban el rigor y la amenidad expositiva de las antólogas.

Prohibido salir a la calle, *Consuelo Triviño, Ministerio de Cultura, Planeta Colombiana Editorial, Santa Fe de Bogotá, 1998, 237 pp.*

Con este título se inicia la colombiana Consuelo Triviño (Bogotá, 1956) en la novela. Profesora y ensayista, ha pasado del abordaje

crítico a la búsqueda de un lenguaje narrativo propio, cobrando fuerzas en él mediante la experiencia continuada del relato. Cierto que no cabe plantear esa ejercitación en la creatividad como simple proceso curricular, pero la intensidad de las páginas que comentamos acredita, sin duda, que la autora no hace aquí sus primeras armas literarias. Por el esmero en el estilo –seguro, preciso, colorido–, Triviño demuestra oficio en el más puro sentido de la expresión.

Las interacciones emocionales de una familia centran en buena medida la trama. Nos lo cuenta la protagonista, Clarita, quien adjudica fecha a este discurso: la década de los sesenta. Clarita es por entonces una niña cuyos padres viven un desencuentro casi permanente, mientras ella se construye un espacio protector y enfrenta su condición de sujeto, a la vez que alimenta ternuras e imprudencias. Y al tener su memoria una faceta desconcertante, la frescura y el juego invaden sus interpretaciones. Reconoce sólo la inmediatez, diríamos. Porque aunque el texto predispone a la memoria, no hay pérdida de ingenuidad ni obsesiones de contrabando. Sólo fervores de su registro imaginario y sentimental, métodos, en fin, para evitar el displacer: «Me gustaban las fantasías aunque les tenía miedo porque al día siguiente la vida me decía no a casi todas las cosas que más deseaba. Pero entonces mis sueños se imponían sobre las palabras negativas y mi mente inagotable los producía a gran velocidad».

Cuando es urdido un narrador con tal sinceridad y sencillez en su vehículo expresivo, el experimento novelesco corre el riesgo de enturbiarse con el tópico; incluso cabe retratar una infancia a flor de piel, pero que trasvase sutilezas, pasiones e ideas más propias de adultos. No es el caso. Uno de los principales aciertos de Triviño reside en invitarnos a todo un desembarco de intimidades y recuerdos que nunca traicionan la psicología de la protagonista, esa Clara cuya realidad es tan emergente, tan excesiva que por momentos ha de reivindicarla y contárnosla como si fuera una historieta perpetua, colmada de pequeñeces y personajes secundarios. Todo queda dicho de una manera fluida, viva, con el juego de matices propio de una muchacha sensible, obediente a los afectos, a veces resignada a soportar las variaciones de su entorno inmediato, y otras angustiada cuando ha de repudiar sus deseos. Sin duda, ha logrado Consuelo Triviño una novela bien trabada, sostenida, que consigue implicar al lector con esta búsqueda del equilibrio afectivo que caracteriza el desenvolvimiento del yo infantil.

Guzmán Urrero Peña

Las lenguas de diamante. Raíz salvaje, *Juana de Ibarbourou, edición de Jorge Rodríguez Padrón, Madrid, Cátedra, 1998, 283 pp.*

Desde que, en 1968, la Editorial Aguilar publicara en España la tercera edición de las *Obras completas* de Juana de Ibarbourou, ya inhallables en el mercado, los lectores de poesía de nuestro país han tenido evidentes dificultades para acercarse al mundo poético de una de las voces más enigmáticas y sugestivas de la lírica hispánica contemporánea. Ahora aparecen en Ediciones Cátedra, y en un solo volumen, sus dos primeros libros poéticos; aquéllos que, gestados en la más estricta intimidad literaria y social, más contrastan con la imagen oficial y altisonante de la «Juana de América». En efecto, en *Las lenguas de diamante* (1919) y en *Raíz salvaje* (1922) se advierte un logrado fenómeno de superación de la estética modernista –sin anular algunos de sus principios más consistentes–, y la conformación de una expresión poética siempre tensa entre la tendencia analógica, armónica y rítmica de un universo soñado, por un lado, y la desgarradura vital que quiebra, en el espíritu y en la palabra, ese mundo perfecto de la analogía simbolista. Libros iniciales, sí, pero no de iniciación, en los que entrevemos, con un primitivo pudor y un atractivo equilibrio, los conflictos que se reflejarían más ostentosamente en su poesía posterior; la cual evoluciona de modo acorde con las tendencias coetáneas de la lírica hispánica del siglo XX, dando así muestra de la capacidad de esta extraña poeta por superarse a sí misma y sintonizar, en el sentido más profundo, con el signo de los tiempos.

En *Las lenguas de diamante* se percibe la impronta de la musicalidad modernista, sobre cuya melodía universal ella inscribe una oralidad confidencial que legitima poéticamente sus originales intuiciones. Su proceso amoroso, proyectado en una dimensión cósmica, se inicia con un intento de comunión con la Naturaleza (elevada a la categoría de símbolo, tan misteriosa y sugerente como la vida misma del yo poético); pasa por la constatación inocente de la ruptura y de las grietas del amor y del universo, para dejar paso finalmente a un estado de pureza en que, superada esa conciencia del frágil equilibrio entre el yo, el tú y el cosmos, la voz poética nos habla desde el mismo núcleo del mundo natural, gozosamente consustanciada con él, desde una apoteosis panteísta que corona este largo proceso de purificación. No obstante, en algunos de los poemas de la sección final de este libro ya se advierte la transitoriedad de esa plenitud y la insatisfacción que estará presente en sus volúmenes posteriores.

En *Raíz salvaje* asistimos a una ansiedad de comunión tan radical como la anteriormente mostrada,

pero asumida desde una perspectiva de madurez –pese al corto lapso– que confiere al desencanto existencial una actitud irónica y serena; siempre dispuesta a la esperanza, pero convencida de la precariedad de toda unión. La mayor explicitud de la anécdota biográfica y la variedad métrica son también un coherente síntoma de su nueva actitud ante la vida y la poesía.

El extenso estudio introductorio de Jorge Rodríguez Padrón, que ha indagado largo tiempo en la aportación de la condición femenina a la renovación de la poesía hispánica contemporánea (que promete exponer en un libro ya escrito sobre el tema); este extenso estudio –digo– aborda la feminidad de Juana de Ibarbourou en sus niveles más profundos y en lo que interesa de cara a su fortuna poética. Asimismo, Rodríguez Padrón dialoga con otros críticos de la poeta uruguaya y revisa con escrupulosa precisión muchos tópicos que se han urdido en torno a esta gran personalidad poética y humana que ahora, nuevamente, nos vuelve a ofrecer su palabra en una edición necesaria y asequible.

Cesto de llamas. Biografía de José Martí, *Luis Toledo Sande, Sevilla, Ediciones Alfar, 1998, 226 pp.*

Encontrar otra biografía de José Martí publicada en España es ya –como hecho en sí– un nuevo e insistente motivo de esperanza. España, a pesar de haber rendido al héroe y escritor cubano varias biografías (desde la lejana de Manuel Isidro Méndez, en 1941, hasta la más reciente de María Luisa Laviana Cuetos, en 1988), y a pesar de contar con un grupo creciente de estudiosos de su pensamiento y su obra literaria, aún no ha acogido merecidamente la palabra y el humanismo universalista de este gran hombre cubano, integralmente hispanoamericano y nunca desdeñoso –sino generoso admirador– hacia los valores culturales de la propia España. Que su vida personal estuviera marcada por un legítimo proyecto político de independencia patriótica no debe ser obstáculo, a estas alturas de la historia, y a más de cien años de aquellos acontecimientos, para negarle su egregio lugar como escritor y como uno de los ejemplos más enorgullecedores de la comunidad cultural hispánica, en su más amplio y genuino sentido. Y es que Martí sigue siendo ignorado en España por muchos prejuicios patrioteros –nunca patrióticos– y culturales, además de los reduccionismos simplistas que se han realizado fuera de España sobre su pensamiento, su acción y su creación literaria.

Y es que Martí sigue siendo una utopía para Cuba, para Hispanoamérica, para España y para el mundo entero; una de esas utopías que necesitamos los individuos y las naciones para no cejar nunca en el necesario

mejoramiento que debe ser la historia. Y es esa configuración del valor ejemplar y utópico –en el más profundo sentido de este término– lo que confiere unidad y trascendencia a esta biografía que acaba de aparecer en España, titulada con el símbolo martiano del *Cesto de llamas*, y escrita por Luis Toledo Sande, un martiano de Cuba que ha perseverado durante muchos años investigando en la personalidad, el pensamiento y la literatura de nuestro autor, como ha demostrado en sus libros anteriores *Ideología y práctica en José Martí* (1982) y *José Martí, con el remo de proa* (1990).

La biografía de una personalidad tan inagotable podía haberse escrito de infinitas maneras. Toledo Sande ha optado por presentar los hechos estrictamente biográficos en relación con su proyecto político y social y con la consistencia moral de su coherente pensamiento. Todo ello apoyado en numerosos y valiosos datos de su vida y de sus entornos sucesivos, así como en la oportuna presentación de los textos de Martí que nos dan fe de sus intenciones en los ámbitos personales y públicos de su existencia. La sobriedad estilística y la pretendida objetividad expositiva de Toledo Sande contribuyen a enriquecer la veracidad de todo lo que se nos cuenta, aunque su discurso esté sustentado por el propósito de señalar, hasta donde es posible, la personalidad heroica y la dimensión utópica de la vida y los hechos martianos.

No espere el lector novedades farisaicamente escandalosas sobre su vida privada –si las hubo, poco añaden o restan a su valor como escritor y maestro de humanismo–. El autor de la biografía cumple un propósito de revelar con datos ciertos y abundantes todos los méritos que reúne la empresa política, social y cultural de José Martí. Cuando le han faltado certezas, ha callado o ha expresado honestamente el carácter conjetural de sus averiguaciones. Así sucede al final, en el esperado momento de leer el relato de su muerte en campaña: Toledo Sande no se decanta por ninguna de las numerosas hipótesis que se ciernen sobre su pronta e inesperada caída en combate. Tal vez no lo sepamos nunca, aunque los perfiles del biografiado no pierden nitidez y grandeza con este funesto enigma.

Carlos Javier Morales

Visión de América, *Alejo Carpentier, Seix Barral, Barcelona, 1999, 188 pp.*

Estas treinta visiones de América, por primera vez recogidas en libro, son un conjunto de crónicas, escritas por Carpentier entre 1947 y 1975, que configuran una amplia mirada sobre la diversidad latinoamericana: su naturaleza (la Gran Sabana, el Caribe, la selva amazónica, los nevados Andes), su civilización (mayas, aztecas, olmecas), sus manifes-

taciones artísticas (tanto arqueológicas, como musicales y literarias) y el pensamiento americano.

Si algo deja claro desde el comienzo el autor de *El siglo de las luces* es el orgullo de ser americano. Nada de lo que sea latinoamericano le es ajeno o indiferente porque sólo de este modo se entiende «lo que somos, quiénes somos y qué papel es el que habremos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da sentido a nuestros destinos».

De la fusión de la evocación y de la reflexión, el lector recupera las nociones sobre el *etnos* y la aprehensión de una realidad observada directamente y descrita con tintes visionarios y surrealistas. Nada escapa a la atenta retina del escritor cubano pero quizá donde éste hace más hincapié sea en el análisis del espacio porque determina como americano al hombre que lo habita. Sobre estos paisajes míticos, apenas explorados y saqueados cuando él los visitó, sobre estos portentos geológicos, sobre estas enormidades graníticas, sobre esta naturaleza grandiosa que establece nuevas proporciones y dimensiones fuera de toda medida humana y «que no ha podido ser descrita en libro alguno», Carpentier proyecta, no sólo una mirada asombrada, sino la certidumbre de que únicamente el lenguaje del *Popol-Vuh* podría explicar la creación de un paisaje semejante. Espacios construidos en función del hombre y lo circundante, como puede comprobarse al estudiar las ruinas que se conservan de ciclópeas edificaciones. Destaca Carpentier la importancia de los descubrimientos arqueológicos porque han hecho retroceder el origen de las civilizaciones americanas y han modificado nociones cronológicas tenidas por exactas. Lo que se deduce de la lectura de estas crónicas es que toda comparación con otros países es imposible. Latinoamérica es «una historia distinta a las demás historias del mundo». Hay una reivindicación de la cultura indígena, a la vez que una, implícita, protesta contra aquello que ha aplastado los valores primitivos.

Carpentier sostenía que «en América lo fantástico se hace realidad», pero además América alimenta y conserva sus mitos. Aquí lo real-maravilloso es «cotidiano, habitual, corriente». Ante esta enormidad sólo una estética barroca parece válida y posible para captar la exuberancia y complejidad de este vasto continente. Queda patente, en esta memoria de viajes, el agudo sentido estético y la refinada sensibilidad de Carpentier como lo demuestra su potencia verbal para describir los componentes mágicos, telúricos y míticos. Una vez más el escritor cubano evita una visión reducida, costumbrista y realista tradicional de la historia de América sobre la que el autor de *Los pasos perdidos* se documenta con rigor y exhaustividad.

Milagros Sánchez Arnosi

Los libros en Europa

Oh, un amico! In dialogo con Montaigne e i suoi interpreti, *Sandro Mancini, Franco Angeli, Milano, 1996, 324 pp.*

Montaigne, fundador inopinado de la mentalidad moderna, soporta con su consabida bonhomía varios siglos de minuciosas lecturas. La que ahora propone el profesor de Milán apunta a descortezar algunos tópicos amontonados sobre el señor de Burdeos. Para Mancini, la búsqueda monteñana es esencialmente antropológica y tiende a definir al hombre a partir de su precariedad, lo cual no lo conduce a la esperada salida estoica –sin desdeñar la influencia del senequismo en él– sino a plantear la radical libertad del hombre. Porque somos precarios, mortales, y no contamos más que con nuestras propias fuerzas, cada vida individual es única y tiene un valor incalculable. No sólo la completa parábola vital, sino cada instante de ella. La muerte, en lugar de irrumpir como un trágico extranjero en el país de la vida, se incorpora a ella como su fin natural. Despojado de su miedo a la muerte, o de la esperanza compensatoria en la inmortalidad, el hombre monteñano es libre en el más estrictamente moderno sentido del adjetivo.

Montaigne es, para Mancini, como para otros lectores contemporáneos (Merleau-Ponty, etc.) un filósofo, no del sistema del saber, sino del ejercicio de la sabiduría, que es concreta y autobiográfica hasta que el entendimiento la torna universal. Esta filosofía, descentrada, tangible, subjetivizada, se guía por una confianza en la entidad del hombre, que alcanza la totalidad del planeta. No hay en ella, pues, nada del supuesto relativismo cultural que se le adjudica. El hombre es uno aunque sea problemático y diversamente peculiar. Esta dialéctica es la que moderniza elocuentemente el pensamiento monteñano.

Mancini reconoce sus deudas, sobre todo a Starobinski y Thibaudet, pero no es menor su aporte que su revisión de la frondosa enciclopedia suscitada por Montaigne. Con esto consigue algo que el escritor aprobaría: hacerlo nuestro prójimo, nuestro amigo, después de haber sido nuestro padre.

Walter Benjamin o Hacia una crítica revolucionaria, *Terry Eagleton, traducción de Julia García Lenberg, Cátedra, Madrid, 1998, 270 pp.*

Eagleton se propone en este libro aproximar su discurso y el de Ben-

jamin para generar un tercero. A veces consigue releer con detalle y lucidez algunas de las propuestas de Benjamin sobre filosofía de la historia y estética contemporánea. Otras, se pierde en un confuso atajo que lleva, imaginariamente, a la revolución como destino necesario de la historia. Y ahí el encuentro con Benjamin es chirriante, porque Benjamin tenía una visión mesiánica judaica de la historia como perpetuo aplazamiento de la redención. La revolución era para él un horizonte del deseo, que se escapaba al ritmo de las carreras del revolucionario.

Esta disparidad permite a Eagleton desplegar su información en otros campos, donde se advierte la dificultad de intentar la construcción de una estética marxista o una teoría del arte igualmente compatible con Marx. La distancia que va de Lukács a Brecht, o de los surrealistas y Trotski al arte oficial de la academia estalinista, son pruebas elocuentes de que la multiplicidad alcanza también al marxismo, que es un producto de la historia, como cualquier marxista sabe y muchos marxistas se empeñan en ignorar, poniendo al superhombre proletario de Marx, libertador de la humanidad, no entre las quimeras del siglo XIX, sino en el futuro congelado de una historia definitivamente redimida de sus cadenas.

Más incisos desfilan por este texto embrollado y erudito: Bajtín y sus carnavales, la deconstrucción, el psicoanálisis (con su señalamiento del poder erótico de la mercancía como fetiche), la tragedia barroca y la estética racionalista. Irreductible, la obra de arte, que siempre surge en un contexto, escapa a los contextos, discute con la historia y reclama su propia historia. Sus voces inquietan a Eagleton, que a veces las amordaza pero otras, se detiene a escucharlas con inteligente perplejidad.

Metáforas del poder, *José M. González García, Alianza, Madrid, 1998, 250 pp.*

La metáfora, tenida desde antiguo por mero adorno del lenguaje de las acepciones, ha sido revalorizada, desde el barroco, como todo lo contrario: el punto de partida poético de la tarea significante de la palabra. En lo político, el uso de metáforas está asociado a muchas de las categorías más importantes del pensamiento occidental: el Estado y la sociedad como organismos (desde Hobbes en adelante), el mundo del poder como un teatro donde se reconocen identidades escénicas y se negocia el destino de los poderes, la política como un pacto diabólico que evita la guerra, la eternidad de la paz kantiana y su imagen congelada del tiempo histórico, la opuesta noción también barroca de postrimería como regente de la historia en

tanto cumplimiento y desafío del tiempo y la muerte, etc.

El libro de González García, sin pretender exceder los límites de la descripción, ilustra con variados ejemplos literarios y pictóricos, la deriva de estas metáforas que caracterizan como barroco el discurso político de los tiempos modernos. A través de este recuento clasificatorio es posible advertir que los políticos, sean practicones o doctrinarios, se valen de metáforas porque el objeto de su discurso, el poder, es una tautología y, como resultado de ella, algo innombrable, inefable, con cierto regusto de la intangibilidad que se reconoce en los objetos sagrados.

Más allá del estricto campo de su investigación, el autor apunta a un problema semiológico mayor: el lenguaje no puede acabar de nombrar nunca sus objetos y se enfrenta con una realidad que es, en última instancia lo real, inefable, y a la cual la palabra persigue en una infinita fuga metafórica.

La crisis del capitalismo global. La sociedad abierta en peligro, *George Soros, versión castellana de Fabián Chueca, Debate, Madrid, 1999, 277 pp.*

Soros se ha enriquecido con negocios financieros y ha meditado sobre el mundo de la finanza, hoy convertido en pivote de una economía globalizada. Conoce el tema desde dentro y desde fuera. Por ello critica la situación actual y advierte sobre sus peligros: la globalización conducida por una fe naturalista en el equilibrio misterioso y espontáneo del mercado, puede llevar a su destrucción. La economía abierta pone en riesgo de muerte a la sociedad abierta.

Soros no cuestiona la economía de mercado sino lo que denomina «fundamentalismo del mercado» y señala que las plazas financieras, lejos de autorregularse armoniosamente, son inestables, frágiles e imprevisibles. Ejemplo al caso: la crisis del Sudeste asiático que arrastró a la burbuja financiera japonesa y hoy provoca un enfriamiento mundial que puede desembocar en recesión.

Las ideas de Soros no son originales ni él pretende que lo sean. En sus reflexiones se oyen las voces de Max Weber, Popper y Giddens. Apunta a la famosa tercera vía por la que intentan viajar políticos de variopinto origen, como Blair, Schröder, Clinton y Aznar. Todos advierten, como Soros, que el sistema financiero mundial (Fondo Monetario y demás instituciones de multipagos) resultan pequeñas en relación a la magnitud de las crisis, y que la velocidad con que se instalan y huyen los capitales atenta contra el desarrollo del mercado mismo. Por su parte, la autonomía de las finanzas en relación con la

economía real, distorsiona el funcionamiento productivo, convirtiendo el valor en algo abstracto y definitivamente ajeno a las cosas y los hombres.

La economía, viene a decirnos Soros, no funciona para sí misma, sino para algo que está más allá de ella como estructura técnica: la sociedad humana. Si no equilibramos con ciertos controles la estampida del capital financiero, algunos países abandonarán la aldea global y ésta habrá de estallar en conjeturales fragmentos.

Extrañamiento del mundo, *Peter Sloterdijk, traducción y prólogo de Eduardo Gil Bera, Pre-Textos, Valencia, 1998, 365 pp.*

Desde que Nietzsche denunció airadamente el error de Sócrates, de escindir el pensamiento de la vida, vindicar al sujeto ante el mundo y hacerle socialmente responsable, como los pecados originales de la modernidad, ésta ha sido cuestionada radicalmente en varias ocasiones. La más famosa fue la de Heidegger, quien señala que el ser se olvida en la historia y pierde su carácter original, unitivo y sagrado.

Sloterdijk retoma la titánica tarea de repetir que hace dos o tres mil años nos equivocamos, al menos en Occidente, al distinguir lo nuevo de lo viejo e instaurar el tiempo lineal de la historia, en vez de quedarnos en la feliz repetición cíclica de las verdades recibidas: armonía con la naturaleza, confianza en lo sagrado, práctica del trance, fervor por los santos, los héroes y los profetas.

Los males de la modernidad, para Sloterdijk, no tienen remedio, por lo que conviene cuestionarla de raíz y no criticarla; entre otras cosas, porque la crítica es ya en sí misma moderna. Hay que restaurar la unión del hombre y el mundo, hasta que la unidad provoque la desaparición del mundo en el hombre y viceversa. Así se supera, por medio del retorno, la situación de impertinencia del hombre en el mundo, donde es «el animal que no viene a cuento».

La empresa es gigantesca y, de movida, utópica. Como propuesta ideal, resulta respetable, pero llevada a cabo puede producir resultados odiosos. El gobierno de los elegidos, santos, héroes y profetas suele producir regímenes que proponen la unidad por medio de la totalización, o sea el totalitarismo. La resacralización de la vida es, normalmente, empresa de iglesias universales que imponen su repertorio de verdades recibidas, ahistóricas: la ortodoxia. Con lo que preparamos una nueva modernidad, la reacción contra el pensamiento único que se ignora como pensamiento.

Teoría de la religión, *Georges Bataille, traducción de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1998, 129 pp.*

Con fragmentos dejados por Bataille, Thadée Klossowski estableció este casi libro, donde el ensayista vuelve sobre y balancea una de las preocupaciones obsesivas de su grupo (Caillois, Dumézil), heredadas de la sociología francesa y cribadas por las decisivas relecturas hegelianas de Alexandre Kojève: lo sagrado y lo profano.

El hombre es capaz de religión porque tiene la facultad de lo discontinuo, frente a los animales, que están sometidos a la continuidad compacta e ignara. Por discontinuo, el hombre tiene algo de sagrado y de extraño para sí mismo. Las tres categorías se deslizan mutuamente en Bataille y conducen a otro tema obsesivo del autor: la gratuidad lúdica, el exceso libidinal, el lujo y el despilfarro que se asocian a los fenómenos religiosos. A medida que se aleja de sí mismo en la historia, el hombre intenta recuperar a través de la religión esa inmediatez que resulta propia de los dioses. Por ello, lo religioso es inherente a toda cultura, a la vez que, por medio del sacrificio (la destrucción que sacraliza) introduce en ella un factor de entropía, de desorden, de caótico retorno al origen, lo cual impone una restauración que se basa en otra idea religiosa: el orden inmanente del mundo, la inteligencia creadora de los dioses.

Fiesta, rito, religión y guerra son constantes en toda organización humana que han hecho pensar en su carácter ahistórico, arquetípico, quizás en su eternidad. En todas ellas hay la alteridad absoluta que Otto subraya como rasgo distintivo de lo sacro. Bataille, al igual que sus compañeros del Colegio de Sociología, se interroga ante tales constancias. Menos hábil como escritor que Caillois, menos casuístico y erudito que Dumézil, más filosófico, abstracto y germanizante, Bataille ofrece una sintética *hierología* o fenomenología de la religión, que se propone como fundamento y consecuencia del razonamiento sociológico.

Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía, *Rüdiger Safranski, traducción de José Planella Puchades, Alianza, Madrid, 1998, 503 pp.*

La biografía de un creador corre el riesgo de caer en el psicologismo. Ejemplo: Schopenhauer era hijo de un suicida y su pesimismo y su misoginia provienen de tal circunstancia. Era el hijo de un muerto y no quería ser padre. Safranski evita este peligro y, como en obras anteriores dedicadas a Hoffmann y Heidegger, invierte el proceso: el pesimismo misógino de Schopenhauer explica el suicidio de su padre.

Pero biografiar a un filósofo es biografiar las ideas de una época, en

este caso un momento especialmente brillante de la cultura en lengua alemana: Goethe, el romanticismo, Wagner, Hegel, el idealismo, los discípulos de Kant, los hermanos Humboldt y suma y sigue. En medio de este entramado deslumbrante, Schopenhauer instala la luz negra de su nihilismo, donde caben la filosofía de la existencia, la religión del arte y el psicoanálisis, sin ir más lejos.

Safranski, con habilidad de narrador y autoridad de historiador de las ideas, va trazando estos itinerarios paralelos, que a veces se desvían, entrecruzan y entretejen. Así vemos cómo Schopenhauer se opone a Hegel con una relectura de Kant, y se asoma al budismo sin renunciar al lenguaje, aunque llevando la reflexión hasta los confines de lo inefable, donde la música es el único discurso de la verdad. También asistimos al proceso de conflicto con el mundo, que lo mantiene en la penumbra hasta sus últimos años, cuando se lo descubre y santifica, convirtiéndose en punto de referencia para los peregrinos que salen del romanticismo hacia el decadentismo. Nietzsche y Freud forman parte de esta larga caravana.

Admirado por lectores reticentes de filosofía, Schopenhauer es necesario e influyente, y abre un campo de la literatura filosófica que la independiza del tratamiento científico del sistema. El mundo es una obra de arte generada por un misterioso querer y el filósofo, un artista que intenta responder al desafío del mundo.

Para la poética, *Henri Meschonicc, traducción de Diógenes Céspedes, Editora de Colores, Santo Domingo, 1996, 145 pp.*

¿Qué hace del estilo de un poeta que sea lenguaje único y, a la vez, lenguaje de todos? Este lugar enigmático que ocupa lo poético dentro del universo del lenguaje, viene preocupando a poetas y teóricos desde siempre, pero, en cuanto a nuestra actualidad, desde el simbolismo.

Meschonicc parte de la constatación mallarmeana: poético es el lenguaje cuando no se puede separar el fondo de la forma. Esto no constituye sólo una retórica, ni una suerte de lengua dentro de la Lengua (la «lengua mandarina» de Valéry) sino un valor, que se pone en práctica en el momento de la lectura, cuando al poeta se le añade el lector. La poesía es un mensaje que se altera con su práctica, o sea al ser leído.

Esta fluidez del discurso poético torna imposible su consideración científica. La parte más fuerte del texto de Meschonicc es, justamente, su polémica con el estructuralismo y otras posturas cientificistas que intentaron construir una ciencia de la poesía en los años sesenta. Lo único que consiguieron fue aplicar

los métodos de las distintas escuelas lingüísticas a la poesía, reduciendo y a veces, anulando, la peculiaridad señalada. La escritura poética se distingue por cierto valor añadido al lenguaje, y el valor no puede ser objeto de la ciencia, porque no se puede abstraer del objeto valioso, ni cuantificar. Si acaso, la filosofía puede discurrir sobre la idea de tal o cual valor, pero no sobre la mencionada obra valiosa.

Aparte de documentar la posición de Meschonicc, que no es propia ni, por ello, tampoco novedosa, el libro efectúa un denso recorrido bibliográfico que permite examinar el estado de la cuestión y la tropical floración de vocabularios, fenómenos muy característicos de la época aludida.

Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco, *Erika Bornay, Cátedra, Madrid, 1998, 223 pp.*

A pesar de la rígida censura de la Contrarreforma, el barroco logró escapar a sus prohibiciones proponiendo una estética de la ambigüedad. A ello se suma la cachonda afición del clero aristocrático, especialmente el italiano, cuya devoción a las escenas jocundas y los bellos desnudos mezclaba, sin excesivos reparos, a los santos como Dios manda con las criaturas paganas como los dioses mandan.

La figura de la mujer emergió de la oposición Eva-María, pecado-redención, y adquirió perfiles de fuerza y determinación que hoy parecen feministas. Las mujeres fuertes de la Biblia sirvieron de fundamento o excusa a tales apariciones y así el barroco trató con repetido mimo a Judit, Betsabé, Dalila, Débora, las Hijas de Lot, Susana, Esther, la mujer de Putifar, Tamar, Yael, Salomé, etc. Guerreras, resistentes doncellas, seductoras, incestuosas, violadoras de tabúes, vengadoras patrióticas, hábiles manejadoras políticas, un poco de todo tenían estas señoras, menos de sumisas representantes del segundo sexo.

Bornay hace notar estas cualidades ambivalentes y liberadoras de la iconografía barroca, y pasa una revista minuciosa a las fuentes documentales, profusa (aunque no siempre nítidamente) reproducidas en el texto, de modo que podemos ver y razonar paralelamente, por cuenta de la informada autora y por cuenta propia. El gusto por encontramos con tal población de bellas heroínas no es el menor placer que proporciona el volumen.

B.M.

El fondo de la maleta

Pequeñas epopeyas

En una de las incontables páginas de sus diarios, Thomas Mann sostiene que el arte de la novela es, en el siglo XX, un arte de evocación. No está solo en el juicio, pues glosa las opiniones de Harry Levin y T.S. Eliot. La cosa viene de atrás: Flaubert y Henry James inhumaron la novela, en tanto el propio Mann (con *La montaña mágica* y *Doktor Faustus*) y Joyce (con *Ulises*, libro exento de carácter épico, según Eliot) escriben las novelas cuyo destino es acabar con todas las novelas.

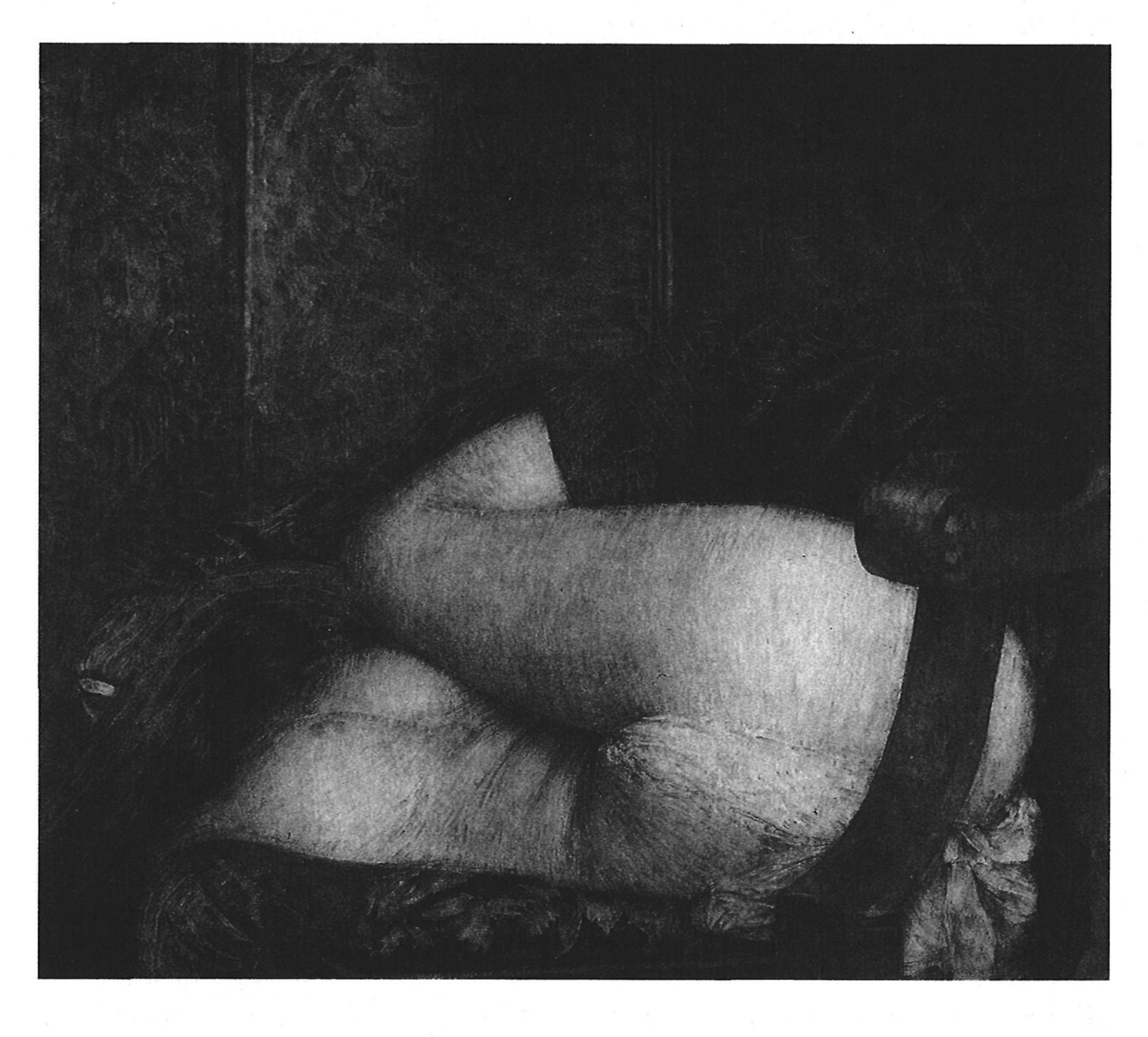
No es casual que Joyce se valga de Ulises, porque la parábola de la novela occidental empieza y, si se quiere, está contenida, en la *Odisea*. Los novelistas han recontado innúmeras veces la historia del astuto rey de Itaca, que deja su país para poner a prueba sus facultades, desplegar su identidad y hacerse reconocer tras ser tenido por muerto. A esta epopeya individual añadirá Cervantes la nota cómica y la señalará como integrante esencial de lo épico (la observación es, de nuevo, de Thomas Mann).

En este siglo que está acabando, pareciera que se han extinguido las posibilidades de la epopeya y de la comedia, de modo que el novelista sólo puede ejercer de maestro de ceremonias en las exequias de la novela. Historia sin carácter épico, sin un héroe que demuestre su armonía o sus desencuentros con el mundo –dicho brevemente: su afinidad con la historia humana– esta novela residual puede convertirse, en manos de ciertos artistas, en un género que, por paradoja, surge de la muerte del género.

Leopold Bloom no es Ulises, sino su parodia pequeñoburguesa, y su odisea es un deambular laberíntico por una ciudad moderna, donde no hay monstruos ni dioses. Hans Castorp escucha, atónito, a sus maestros de la mágica montaña, y nada aprende de ellos. Algo similar le pasa al Ulrich de Robert Musil. Los personajes de Henry James se extravían en otro laberinto, el de las apariencias. Los de Kafka, en un mundo sin principio ni final, detenido en la instancia de una condena inapelable. Proust intenta la epopeya de la memoria, pero advierte que es un extraño en el país del recuerdo querido como propio. Los personajes de Beckett se deshacen entre los dedos del narrador.

Contar todo esto, relatar el relato de la imposible epopeya, ha sido la tarea de los mayores novelistas del siglo. De alguna manera, han hecho

la épica negativa que corresponde a este momento de la historia, la cancelación de los Grandes Relatos y del Cuento de Nunca Acabar. No obstante, Penélope, tejiendo y destejiendo sus horas en un momento circular, sigue esperando el retorno de Ulises. Penélope, la heroína que inaugura el siglo XXI.



Guillermo Roux: *La visita,* 1975.
Acuarela, 76 x 87 cm.
Colección particular

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
AURELIO ASIAIN: Poeta y ensayista mexicano (México).
EDUARDO CHIRINOS: Poeta y crítico peruano (Nueva York).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor y diplomático colombiano (Bogotá).
CARLOS CORTÉS: Escritor y periodista costarricense (San José).
RICARDO DESSAU: Crítico y periodista argentino (Madrid).
EDGARDO DOBRY: Poeta y ensayista argentino (Barcelona).
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: Crítico y ensayista colombiano (Universidad de Bonn).
CARLOS JAVIER MORALES: Poeta y crítico español (Universidad de Logroño).
FRANCISCO MORÁN: Poeta y crítico cubano (Nueva Orleans).
ANA NUÑO: Escritora venezolana, directora de la revista *Quimera* (Barcelona).
NILO PALENZUELA: Ensayista y crítico español (Tenerife).
OSVALDO PELLETTIERI: Crítico y ensayista argentino (Universidad de Buenos Aires).
REINA ROFFÉ: Narradora y crítica argentina (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica española (Madrid).
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).

Boletín

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nº 32 - 33

Juan Ramón Jiménez • Juan Marichal • José García Velasco
Francisco Javier Laporta • José Lasaga • Alfredo Rodríguez Quiroga
Manuel Salguero • María Luisa Sánchez Mejía
Francisco J. Falero Folgoso • Juan Antonio García Fraile • Rudolf Martins

Director
Juan Marichal



España: 900 ptas.
Extranjero: 1.600 ptas.

Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de




EL CIERVO
El 'Manifiesto comunista' ha salvado el capitalismo
EL CIERVO
Del matrimonio a la guerra: cómo resolver los conflictos

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:
Eugenio d'Ors

Lorand Gaspar
Diario de Patmos

Dominique Viart
Filiaciones literarias

Samuel Coleridge
Escarcha a medianoche

César Leante
El caso Padilla revisitado



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

